

## **Testemunhos artísticos no vidro romano português**

**Ana Júlia Soares Dinis Coelho**

**Dissertação de Mestrado em História da Arte da Antiguidade**

**Março, 2012**

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em História da Arte da Antiguidade, realizada sob a orientação científica de  
Manuel Justino Pinheiro Maciel.

*À minha família, aos que estão e aos que partiram.*

## AGRADECIMENTOS

Quero agradecer ao Professor Doutor Justino Maciel, por ter orientado esta dissertação e pela formação em Antiguidade ao longo do meu percurso académico do ensino superior, que me levaram ao despertar da *curiositas* do vidro romano.

À Doutora Manuela Almeida Ferreira por me ter auxiliado e conduzido pelo universo dos vidros portugueses.

À Professora Doutora Diane Favro da Universidade da Califórnia (Los Angeles) e ao Professor Doutor Steven Ostrow da Universidade do Minnesota pela imediata disponibilização dos seus trabalhos.

Por último, aos meus amigos e colegas que acompanharam o desenvolvimento desta dissertação.

# TESTEMUNHOS ARTÍSTICOS NO VIDRO ROMANO PORTUGUÊS

## ARTISTIC TESTIMONIALS IN ROMAN PORTUGUESE GLASS

ANA JÚLIA SOARES DINIS COELHO

### RESUMO

A presente dissertação tem como objetivo principal o estudo artístico de um *corpus* vítreo romano provindo do atual território nacional. A partir deste é feita a abertura de um campo de estudo em que se pretende partir da análise individual de cada peça, para a compreensão do todo. Promovendo por isso o confronto com outras áreas artísticas e a interdisciplinaridade. Pretende-se efetuar um novo olhar exploratório sobre as possibilidades artísticas do vidro.

### ABSTRACT

The main focus of the present dissertation will be the artistic analysis of a roman glass corpus from Portugal. Henceforth the field of study will be broadened and focus on an individual analysis of each piece, allowing an understanding of the whole. Thus promoting a juxtaposition with other artistic fields and interdisciplinarity comparison. It is intended to perform a distinct view on the exploration of the artistic potential of glass.

PALAVRAS-CHAVE: vidro romano, Portugal, Séc. 1- 4 d. C.

KEYWORDS: roman glass, Portugal, Century 1-4 A.D.

## -Índice-

<b>Introdução</b>	<b>1</b>
<b>Desenvolvimento</b>	<b>14</b>
<b>I . Análise de peças com decoração dominante</b>	<b>14</b>
1. «Gladiadores» [Figuração humana]	14
2. «Taça de vidro com cena de caça» [Figuração animal]	23
3. «Garrafa de vidro com representação de animais» [Figuração animal]	31
4. «Crismon» [Simbólica]	43
5.«Decoração vegetalista como motivo dominante» [Decoração vegetalista]	50
6. «Janelas» [Decoração arquitetónica/urbanística]	55
7.«Templo» [Decoração arquitetónica/urbanística]	59
8.«Vaso de vidro de Odemira» [Decoração arquitetónica/urbanística]	64
9.«Cabuchões» [Motivos que pontuam a forma]	81
10.«Diatretas» [ornamentação conseguida através da própria forma]	89
<b>II. Análise de peças com decoração na base</b>	<b>95</b>
11.[Figuração mitológica, humana e animal]	95
12.[Decoração vegetalista e geométrica]	97
<b>III. Inscrições</b>	<b>118</b>
<b>Apontamento final</b>	<b>124</b>
<b>Conclusão</b>	<b>126</b>
<b>Anexos</b>	<b>132</b>
Imagens	132
Quadros	146
<b>Bibliografia</b>	<b>165</b>

## **-INTRODUÇÃO-**

No nosso país persiste uma forte herança da romanidade. De facto, restam-nos, ainda, relevantes marcos artísticos da época romana, que fazem parte da educação cultural de cada um dos portugueses. Tornaram-se entre nós variadíssimos exemplos como Miróbriga, e Conímbriga, que não tiveram continuidade até à nossa era, mas que persistiram ao longo dos tempos, como muitos outros que foram descobertos e que ainda estarão por descobrir.

Para além destes exemplos com carácter artístico, existem outras reminiscências desta civilização que, embora distante em tempo de sua vida, se encontra presente por todo o território. A sua “alma” está nas vias romanas, nas pontes, nas minas e no trabalho, ali desenvolvido, como é o caso das minas de Aljustrel, que foram, todavia sofrendo vicissitudes que superaram tais dificuldades e que presentemente, prosseguem trabalho, embora de uma maneira muito diferente.

Aqueles que podemos considerar os “grandes monumentos” da Antiguidade portuguesa já se encontram estudados e referenciados; o que nos preocupa são, exatamente, as pequenas peças que, no seu conjunto, funcionam como um todo, pistas que nos fazem voltar à reconstrução histórica do passado.

Por isso mesmo, com vista a que retribuamos à História as suas peças, elegemos como temática do presente trabalho *Testemunhos artísticos no vidro romano português*, o que traduz, o próprio intitulado, o seu objetivo central: a análise do impacto artístico, na matéria vítrea romana, cingida ao atual território português, porque esse é o presente que conhecemos.

Em primeira instância foi elaborado um estudo diagnóstico que procurou avaliar a viabilidade do tema e posteriormente as linhas de desenvolvimento que este poderia adquirir. Nesta primeira fase, contou-se com um momento inicial que se destinou sobretudo a averiguações acerca da História do Vidro, nas diferentes épocas e nos diferentes contextos. De forma a certificar a cientificidade do presente trabalho, traçou-se um entendimento que passasse do universal para o particular, abrindo portas a um conhecimento mais globalizante que permitisse o entender mais especializado da aplicação do vidro na época romana, no contexto português. Subsequentemente iniciou-se uma segunda fase de pesquisa (mais especializada e de maior relevância) que começou com uma procura de fontes escritas, principalmente ao nível de publicações arqueológicas, para que

estas fornecessem indicações sobre peças passíveis de serem escolhidas para análise. Também foram efetuadas indagações junto a profissionais que efetuaram um percurso nesta área, que serviram para um maior entendimento das características do material vítreo e fornecimento de informações que lançaram pistas para a abertura da linha de estudo. Procedeu-se, assim, ao confronto natural com algumas das peças e com isso a visita a instituições que as albergassem.

Um segundo momento destinou-se à delimitação dos parâmetros relativos à escolha das peças. Procurámos, então, estudar objetos que tivessem variados fins, como serviços de mesa, peças de uso farmacêutico (perfumaria aqui também inserida), adornos pessoais e a utilização em mosaicos. No entanto, durante o decorrer da parte escrita desta dissertação acabámos por restringir a amostra que teríamos face a estas funcionalidades, exatamente pela enorme dispersão que as peças acusam. Não só no que toca ao espaço geográfico e temporal, como também em fontes que documentam a sua existência. O vidro é um material que resiste ao decorrer das eras, mas porém encontra-se muito fragmentado e por isso é difícil a constituição do *corpus*. Este compreenderá, assim, o território nacional e reportará (de grosso modo)<sup>1</sup> ao período entre o século I e IV d. C.

A agregar a isto foi necessário elaborar uma compartimentação dos objetos, ou seja, definir características que permitissem (genericamente) pela sua semelhança o construir de categorias que nos possibilitassem o estudo mais individualizado, ao nível da peça e das respetivas subcategorias, permitindo a troca de informação e confronto dentro do todo (*corpus*), assim como comparações interdisciplinares.

O nosso estudo conta assim com a abordagem a sessenta peças, muito embora seja diferenciada a vários níveis. Num primeiro momento elegemos testemunhos cujas representações ou forma fossem relevantes e que permitissem uma análise mais alargada (compreendendo um novo olhar descritivo, identificação iconográfica e aquilo que designámos como “abertura” de motivo). Ainda, assim, incluímos um exemplo específico de ornamentação mais simples, os cabuchões, deixando muitos outros de lado, mas para que este servisse de alicerce para estudos futuros que se debruçassem sobre os seus semelhantes decorativos. A ornamentação é reiterada quase sempre em todo o corpo das peças, sendo demonstrativa de uma coesão artística. Este conjunto conta assim com dezoito exemplares abordados, vencendo em número de dois o conjunto seguinte. Este, por sua vez, detém-se com testemunhos artísticos inseridos ao nível da base, normalmente funcionando como marca de fabrico, mas que designámos como “motivos”. Fica aqui a ressalva de que determinados exemplos, como é o caso de um fragmento de base, que parece imitar um cesto de

---

1. Somente duas peças (cabuchões) superam esta cronologia e inserimo-las para que existisse um estudo completo sobre o motivo, cuja origem é anterior ao século IV.



verga, poderiam ter uma decoração maior e passível de ser inserida no primeiro grupo, todavia escolhemos não o fazer face à sua fragmentação, o que não nos permite ir mais longe.

Por último, fizemos uma identificação das inscrições latinas do vidro romano português e identificámos a sua principal bibliografia base, exatamente por estar em falta um documento que as reúna. Contam-se 26 peças (são na realidade 27, mas já contabilizámos um dos exemplos na categoria anterior), muito embora estas não sejam abordadas de forma direta como as restantes, mas meramente indexadas.

O vidro como matéria-prima terá oscilado de valor e consequentemente a sua produção e “aplicação” também terá sofrido algumas alterações ao longo da época romana. A aditar a esta informação, posso ainda acrescentar que os testemunhos escolhidos pertencerão sobretudo a uma utilização de luxo e por isso na sua base estará um fabrico mais cuidado, em detrimento das peças de uso comum. Para além do mais, contará com fatores de interação artística em relação a outras áreas de produção (destaca-se a proximidade de testemunhos da cerâmica e metalurgia), bem como no que respeita às temáticas das representações que decoram os vidros.

O tema do nosso trabalho surgiu do confronto com fontes bibliográficas que vieram testemunhar a existência destes mesmos testemunhos artísticos, trazidos frequentemente à luz da realidade através da Arqueologia. Contudo, no que reporta à História da Arte, apesar de existirem estudos pontuais acerca destes mesmos objetos (principalmente no nosso país), não existe um trabalho completo que leve a um melhor entendimento daquilo que acima referimos. Por isso mesmo, é necessário lançar um novo olhar exploratório sobre a arte clássica em suporte de vidro, para que haja a abertura de um novo campo de conhecimento. Por este mesmo motivo consideramos este estudo como um ensaio necessário de uma nova perspetiva.

### **Objetivo principal**

- Elaboração de um *corpus* vítreo.

### **Objetivos específicos**

- Entender a utilização da matéria vítrea na época romana, tendo em conta fatores antecedentes e subsequentes;
- Compreender a utilização das peças abordadas e as suas implicações no respetivo contexto histórico, social e geográfico;
- Comprovar a importância dos objetos estudados, enquanto testemunhos artísticos;
- Perceber os paralelismos com outras áreas da História da Arte, discernindo os seus contributos e

influências.

## HISTÓRIA DO VIDRO

O vidro é um material cuja manipulação como substância nos leva a um universo de possibilidades e funcionalidades, tendo abertura para ser abordado através de diversos modos e com perspectivas díspares e autónomas. O processo de fabrico de materiais vítreos desde que o conhecemos historicamente remonta a cerca de 2500 a. C. e teve como foco originário e gerador o Egito ou a Mesopotâmia<sup>2</sup>. Embora, a sua descoberta remonte a tempos antigos é ainda hoje utilizado, suscitando ao longo das eras uma dicotomia de ambivalências na sua essência matérica. Isto é, inicialmente apresentaria características de fragilidade, que parecem contrariadas pela sua durabilidade como material arqueológico. No entanto, esta constância de existência é agravada exatamente pelo seu primeiro caráter, que o traz até nós fragmentado, destruído, mas que ainda assim nos fornece dados importantes na sua representação. No presente comparando com a Antiguidade existe uma exploração muito mais vasta das suas possibilidades, sendo que as suas características como material variam num espectro maior, adaptado não só a novas funções, mas também a novos métodos de fabrico. Utilizado de uma maneira muito mais industrializada, comparando com a sua modesta origem de substituição de pedras naturais, uma atitude da mente que teve eco no significado do termo grego “pedra fundida”<sup>3</sup>.

Existe uma grande indefinição no que toca à sua descoberta do fabrico, no entanto ter-se-ão encontrado peças resultantes de manufatura, conseguida pelo trabalho num vidro de origem natural, A obsidiana<sup>4</sup> cuja existência remonta à pré-história, à Idade do Bronze. Na natureza, ou seja, sem artifício existe um vidro em forma de pedra escura resultado da ação vulcânica, caracterizando-se por ser brilhantes, ligeiramente translúcido e que se solidificou à superfície da terra. O homem pré-histórico utilizá-lo-ia para moldar machados, facas e pontas de seta. Estas rochas de natureza cristalina são formadas por um conjunto de átomos, cuja organização é parcialmente desordenada,

---

2. M. Q. Ribeiro, *A arte do vidro in Os vidros da dinastia mameluca no museu Calouste Gulbenkian*, Lisboa, 1999, p. 23.

3. O termo “pedra derramada” surge da tradução do termo grego *lithos chyte* segundo Despina Ignatiadou, *Achaemenid and Greek Colourless Glass* in John Curtis e St. John Simpson (ed. lit.), *The world of Achaemenid Persia*, London, New York, 2010, p. 422 e 426.

4. F. Slitine, *Histoire du verre : l'antiquité*, Paris, cop. 2005, p. 19.

aproximando-se assim de uma espécie de líquido congelado. A sua característica principal é ser monocromática, normalmente escura, de tonalidade preta que lhe confere uma opacidade própria. A evidência do valor deste material nas sociedades pré-históricas é corroborada pela sua ampla comercialização e pela sua distribuição em longas distâncias<sup>5</sup>. Nestas experiências existe a utilização do vidro como válido por si só e também como secundário, auxiliar, incrustação.

Uma sucessiva experimentação de vários ensaios e em épocas diferentes que levaram à criação do vidro na sua forma artificial. Isto é, como material sintético, conseguido por uma alquimia delicada. É, sem dúvida, um dos materiais que mais exige no seu desenvolvimento e constituição, o que levou ao seu constante aperfeiçoamento e progresso. Surge exatamente por isso de um processo empírico ao longo dos séculos. No que concerne à sua “vocaçãõ” artística aproxima-se dos restantes materiais pelas suas possibilidades.

Referente a esta ideia de descoberta do vidro podemos ir buscar à Antiguidade fontes literárias, nomeadamente Plínio, o Velho que atribui este precioso momento inventivo aos Fenícios:

*“A parte da Síria que se conhece com o nome de Fenícia, que tem fronteira com a Judeia, contem ao pé do Monte Carmelo um pântano chamado Candebia. Crê-se que essa seja a nascente do Rio Belus que depois de atravessar uma distância de cinco milhas, vai desaguar nos arredores da colónia Ptolemais (hoje Acre, Israel). O seu curso é lento, a sua água impotável, mas é utilizado para cerimónias sagradas; lamacento, profundo, com profusão de areia no mar, cujas ondas agitam separando-a das impurezas, tornando-a brilhante. O mar é creditado [agora] pelo vínculo acre, que num primeiro momento não seria útil. O espaço litoral da costa estende-se por não mais de quinhentos pés e foi durante muito [tempo] o único que produziu vidro.*

*Diz-se que houve uma embarcação de mercantes de salitre, que se espalharam pela costa para a preparação de alimentos, estes não teriam pedras para levantar as suas caldeiras e apoiaram-nas em bocados de salitre da embarcação, que ao pegarem fogo e misturados com a areia, fizeram fluir de si canais de um novo líquido translúcido, e esta foi a origem do vidro.”*<sup>6</sup>

Neste texto Plínio faz a ligação da produção de vidro à região da sua possível origem, a costa sírio-palestiniana. Sublinha, ainda a conjuntura geográfica que o envolveu, transmitindo a

---

5. C. S. Lightfoot, **Ancient Glass : in National Museums Scotland**, Edinburgh, 2007, p. 12.

6. Tradução própria do latim “*Pars Syriae, quae Phoenice vocatur, finitima Iudaeae intra montis Carmeli radices paludem habet, quae vocatur Candebia. Ex ea creditur nasci Belus amnis quinque milium passuum spatio in mare perfluens iuxta Ptolemaidem coloniam. lentus hic cursu, insaluber potu, sed caerimoniis sacer, limosus, vado profundus, non nisi refuso mari harenas fatetur; fluctibus enim volutatae nitescunt detritis sordibus. Tunc et marino creduntur adstringi morsu, non prius utiles. quingentorum est passuum non amplius litoris spatium, idque tantum multa per saecula gignendo fuit vitro. fama est adpulsa nave mercatorum nitri, cum sparsi per litus epulas pararent nec esset cortinis attollendis lapidum occasio, glaevas nitri e nave subdidisse, quibus accensis, permixta harena litoris, tralucentes novi liquores fluxisse rivos, et hanc fuisse originem vitri.*” in Plínio, o Velho, **Naturalis Historia**, livro XXXVI, [s.l.], século I d. C., p 190 e 191.

descoberta primitiva da conceção do vidro mediante um episódio de mercadores fenícios de salitre, isto é, natrão, que teria ali a finalidade de um comércio têxtil (para tingimento de lãs).

Tal como Fadić (1998: p. 75), afirma o vidro aparecera de forma casual e tornou-se uma das mais velhas invenções humanas. Caracteriza-o como sendo a mais antiga criação artificial, que até aos dias de hoje sugere um leque variado de reflexões. No entanto e no que toca à análise do texto de Plínio, ele considera-o fantasioso, na medida em que atribui esta invenção aos fenícios. De facto, esta ideia encontra-se em discussão tendo em conta que este material já seria fabricado pelos egípcios no século XVI a. C., tempo a que corresponde o início da produção industrial atribuída aos Fenícios. As descobertas arqueológicas que reportam às peças mais remotas deste material, nomeadamente contas vítreas, datam do terceiro milénio a. C. e terão sido encontradas no Médio Oriente. Estes elementos de ornamentação seriam recorrentemente fabricados. Assim, nos primeiros momentos da descoberta da própria pasta vítrea e devido à sua escassez, aditadas às dificuldades que existiriam no que reporta ao fabrico, o vidro seria considerado com um material valioso. Ou seja, apenas a elite teria acesso a ele, e era considerado tão rico como as pedras preciosas que tal como este se inseriam no fabrico de joias<sup>7</sup>. Com isto, podemos estabelecer um paralelo, em que este estaria a par dos materiais considerados de maior riqueza, não como forma de substituição (como podemos ver nos nossos dias), mas como uso de igual valor. Muito embora ao nível da tecnicidade, do próprio desenho decorativo, se encontra mais próximo de outros materiais, indo beber destes diretamente, como o caso do metal<sup>8</sup>. Continuando no que refere à produção do vidro, os primeiros recipientes fabricados deste material datam do período entre o século XVI e XV a. C. sobretudo na área da Síria e da Mesopotâmia associadas ao reino Hurrita, Mitanni<sup>9</sup>. No entanto, depressa terá surgido igualmente no Egipto. A questão que aqui se coloca é se este desenvolvimento fabril se encontra dissociado entre estas duas áreas, ou se por outro lado terão os egípcios apreendido esta técnica através dos contactos que teriam com o Levante e o Crescente Fértil. Não obstante a consideração destas hipóteses, é que desde cedo no território egípcio se fundaria uma indústria vidreira. Esta mesma fundação vem permitir a emergência de uma nova tradição originária daquela área. A confeção do vidro irá sofrer claros desenvolvimentos durante o seu processo de fabrico, em que os artesãos vidreiros adquirem uma melhor técnica para consequente manipulação do vidro no seu estado fundido. Este progresso irá, assim, permitir novidades no que respeita à construção da forma, como ainda em constituições satélite, nomeadamente no que toca aos apliques, como é o caso da introdução das “pegas” (que são funcionais e ornamentais) entre outros elementos de ordem

---

7. C. Maltese, **Las técnicas artísticas**, Madrid, 1997, p. 133 e 134.

8. C. S. Lightfoot, **Ancient Glass : in National Museums Scotland**, Edinburgh, 2007, p. 13.

9. H. Newman. **An illustrated dictionary of glass**, London, cop. 1977, p.10.

decorativa.

No que reporta aos instrumentos técnicos relativos ao processo de fabrico surgem, aqui também, novas alterações, face a novas necessidades<sup>10</sup>. Ou seja, como o vidro precisa de ser trabalhado quando está ainda a quente, devido a aspetos de ordem decorativa e plástica, o forno necessitará por sua vez de permitir o livre acesso à peça, bem como tenderá a fornecer uma temperatura constante. Estas características proporcionam assim alterações no formato deste instrumento, que se vê obrigado a metamorfosear a sua própria forma.

Também nesta época se desenvolveu um maior conhecimento no que toca ao uso de óxidos metálicos empregues no fabrico do vidro, o que levou à abertura de uma maior amplitude na gama das cores utilizadas<sup>11</sup>. Estes mesmos óxidos eram muitas vezes importados, resultando como testemunho de efetivas relações comerciais entre aquelas áreas. Se a cor não fosse intencionalmente obtida, o vidro seria naturalmente de um tom azul esverdeado. A técnica, aqui, utilizada fazia uso de um núcleo de argila e excrementos (indo buscar antecedentes à metalurgia, no que concerne à prática da fundição através da cera). A maioria dos recipientes ganha uma forma fechada (garrafas, copos, taças), de pequenas dimensões e de variadas cores. Com tudo isto, no final da Idade do Bronze a indústria do vidro encontrar-se-ia nitidamente estabelecida e já possuiria um relativo grau de sofisticação. Todavia a sua produção estava tão somente destinada às elites, este fator teria como consequência imediata uma “restrição” do gosto. Quero com isto dizer, que o artesão estaria limitado aos desejos de quem encomendava. As peças de vidro seriam usadas em rituais e cerimónias, e o seu valor à época, como já referimos, é em muito díspar com aquele que lhe determinamos na sociedade de hoje em dia.

Com o colapso das civilizações do Médio Oriente no final da Idade do Bronze a indústria vidreira teria entrado num natural declínio, no entanto esta técnica do núcleo não será totalmente esquecida, pois irá reaparecer no Ocidente Mediterrânico no século IX a. C. Este ressurgimento vai estar explícito na decoração dos vasos gregos (cerâmica) ornamentados com amarelos brilhantes, linhas coloridas e padrões de ziguezague<sup>12</sup>.

Pensa-se que a produção do vidro até teria sido contínua no que toca à Idade do Ferro, no

---

10. C. S. Lightfoot, **Ancient Glass: in National Museums Scotland**, Edinburgh, 2007, p. 13.

11. O azul era conseguido pela adição de óxido de cobalto que provinha do Oeste do deserto egípcio, ou da Pérsia, Ásia Menor, Cáucaso, ou da Europa Central; os azuis claros, azul-verde, verde e vermelhos (a mistura desta cor específica tinha de oxidar) eram elaborados pela adição de óxido de cobre vindo da Ásia Menor, da Núbia, do Sinai e do deserto oriental egípcio; os componentes do branco opaco viriam da Ática e do deserto oriental; o amarelo originava-se através do óxido de chumbo e de antimónio da Assíria; o roxo resultava de óxido de magnésio; o negro era uma mistura de ferro e magnésio e era difícil de obter, sendo frequentemente substituído por azuis e verdes escuros para apresentar a “impressão” do preto. Segundo F. Slitine, **Histoire du verre : l'antiquité**, Paris, cop. 2005, p. 14.

12. H. Newman. **An illustrated dictionary of glass**, London, cop. 1977, p.10.

entanto se esta subsistência existira, fora claramente de forma muito limitada, em parte pelos condicionalismos da aquisição do material. Contudo, a técnica do vidro sobreviveu ao período geométrico grego e volta a reaparecer sob uma nova forma entre o decorrer do século VII e VI a.C.<sup>13</sup>. O vidro mais antigo era constituído por uma mistura de cinzas de plantas e quartzos “esmagados”, o que fazia com que o processo quer de recolha dos materiais, como de fabrico fosse lento e difícil. Neste período começam então a ser usadas a areia e o natrão que Plínio refere. A sua abundância como matéria prima e as suas características que favorecem um fabrico mais célere formam um conjunto de fatores que vão propiciar o desenvolvimento da indústria vidreira, quer para a época helenística, quer para o período romano. Assim como favorecem o seu aperfeiçoamento, face à nova matéria que permite uma menor concentração de impurezas e subsequentemente um trabalho final mais refinado. A Idade do Ferro vê surgir um novo desenvolvimento, o emergir da técnica de fundição, cuja origem mais remota deve estar relacionada com a aplicação de vidro fundido em embutidos na decoração de marfins e mobiliários em madeira<sup>14</sup>. Esta indústria sofre grande evolução com os fenícios, que teriam sido provavelmente os principais propulsores desta mesma técnica, agora aplicada aos recipientes de vidro. Para além do mais, os seus conhecimentos do trabalho das pedras preciosas foram também eles perpassados para a elaboração do vidro. Estes vasos fundidos eram conseguidos num vidro monocromático e translúcido que frequentemente era redecorado com cortes/incisões feitas a frio e gravações decorativas. A técnica da fundição permitiria, ainda, o fabrico de novas formas, desta feita aquelas que se classificam como sendo abertas. Um exemplo disso mesmo são os vulgares pratos. O vidro deixa agora de ser tão somente indicado para a perfumaria, cosmética e medicina, para passar a ser tido como forma de apresentação. Isto é, utilizado para as refeições, à semelhança do que acontecia com a prata e a olaria. Não obstante tudo isto, o vidro continuava a responder tão somente a um público específico. O que emerge de novo é o seu emprego no quotidiano, no dia a dia de cada um (em detrimento de uma função específica de rito).

No século V a. C, com os Persas e o seu desenvolvimento dos recursos do vasto Império que estava sob a sua alçada, veio também um novo grau de excelência e qualidade na elaboração do vidro. Surgem, assim, materiais luxuosos destinados a refeições, que sobressaem pela decoração da forma e do corte, sendo modelados através de recipientes metálicos. Estes objetos vítreos eram conseguidos através da técnica da cera e conferiam ao fabrico uma maior qualidade, que tendia a ir de encontro intencional à “descoloração” desta matéria. Este fator é importante, pois demonstra uma tentativa de imitar os próprios cristais.

---

13. C. S. Lightfoot, **Ancient Glass: in National Museums Scotland**, Edinburgh, 2007, p. 14.

14. C. S. Lightfoot, **Ancient Glass: in National Museums Scotland**, Edinburgh, 2007, p. 14.

No mundo helenístico, foram destacados dois principais focos de fabrico, a costa da Síria e Alexandria. Na Síria, a produção continua a ser tradicional com recurso à técnica de núcleo formado, como é o caso dos unguentários (por exemplo) e foi mantida até ao aparecimento da técnica de sopro no século I a.C.. Os recipientes seriam decorados com linhas ou sulcos cortados, e em tipologias mais tardias podíamos observar a existência de pegas ou pequenos reforços no exterior do corpo.

Os artesãos de Alexandria também desenvolveram a capacidade de produzir mosaicos e a inserção de ouro<sup>15</sup> no vidro. Pela primeira vez se tentaram produzir serviços de mesa (inteiros) neste material. O vidro começa a ganhar grande reconhecimento e maior preferência em detrimento dos outros materiais. Apesar de tudo a produção de recipientes fundidos tinha desvantagens, apenas poderiam produzir facilmente formas abertas, contrariando, assim, a elaboração de garrafas, frascos, jarras, entre outros.

Nesta época o vidro é já um reflexo da prática artística que juntando ao seu complexo processo de fabrico o torna um material único e de qualidade. Devido a estes mesmos fatores continuaria a ser relativamente escasso e caro, sendo que a sua indústria continuava a depender da elite afortunada, que eram ora os cidadãos líderes das cidades gregas, ora membros de famílias reais helénicas<sup>16</sup>.

O povo romano em primeira instância demorou algum tempo na adoção do vidro e consequentemente na apreciação do que as suas características proporcionavam. Devido a este mesmo fator, são raros os exemplos testemunhais deste tipo de material na Roma republicana. Isto, mesmo num contexto de proximidade e familiarização com o mundo helenístico e particularmente com as cidades gregas do sul de Itália e da Sicília, onde este tipo de objetos era utilizado e tido com muito apreço. Aliás, a maioria do vidro helenístico era de uso luxuoso. No entanto, a elite conservadora romana teria alguma resistência na adoção da cultura material do mundo grego, o que levou também ao desinteresse, por parte deste, até à última parte do século I a.C.. Esta “lacuna” seria preenchida pelos recipientes cuja matéria prima preferida era o metal, também ele tido em grande valor. Normalmente, a preferência iria sobretudo para os objetos relativos à prataria e ao bronze forjado

Somente pós-anexação da Síria no século I a.C. se deram os primeiros passos para o estabelecimento de uma indústria italiana propriamente dita. Esta fora obviamente promovida pela

---

15. Esta inserção é feita mediante uma técnica denominada *sandwich*, que consiste em colocar uma folha de ouro gravada entre duas camadas de vidro. Segundo O. Drahotová, **L'art du verre en Europe**, Paris, 1984, p. 14.

16. F. Slitine, **Histoire du verre : l'antiquité**, Paris, cop. 2005, p. 64.

entrada em Roma de mestres vidreiros vindos do Oriente. Para o sul da Itália, vieram mestres do Egito, e para o nordeste, vieram da Síria<sup>17</sup>.

Este mesmo fator veio a coincidir com a invenção da técnica de sopro, que terá sido sem dúvida, depois da própria descoberta do vidro, o elemento mais fundamental na história da produção vidreira, constituindo ao nível metodológico uma verdadeira revolução<sup>18</sup>. Com esta nova técnica, os objetos de vidro teriam um custo mais baixo e eram fabricados mais rapidamente em comparação com épocas anteriores. Assim como, também, proporcionou uma maior oferta em termos formais e decorativos que viria a significar um alargamento do público alvo, e maiores facilidades de venda em termos de mercado.

A invenção do vidro soprado não foi conseguida facilmente, mas dependeu antes de um conjunto de fatores. Provas demonstram, em Jerusalém, no início do século I a. C., tentativas de sopro no vidro<sup>19</sup>. No entanto, esta técnica dependia também da descoberta de um novo instrumento conseguido nos meados do mesmo século, a *zarabatana* (tubo de vidro) para inflar (encher de ar) o vidro a quente<sup>20</sup>.

A *pax romana* estabelecida por Augusto depois de 27 a. C. foi o maior fator propulsor para o crescimento e a difusão do vidro soprado. A restauração da paz e prosperidade deram um grande ímpeto para as trocas comerciais e as viagens ao mundo romano. Augusto da mesma forma encoraja o desenvolvimento dos diversos ofícios naquele território, trazendo para ali trabalhadores especializados vindos do Oriente.

O vidro forma assim uma nova área de interesse. Os primeiros objetos que surgiram desta nova técnica eram pequenos e utilitários (sobretudo pequenas garrafas para perfumes). Uma das razões para que isto acontecesse foi o uso da cerâmica na constituição da cana de sopro, que resultava num uso limitado em termos quantitativos do material. Embora existam exceções, como o conhecido vaso Portland<sup>21</sup>. A indústria dos vidros romanos emerge através da forte influência e dos conhecimentos do mundo helenístico, mas rapidamente aflora num leque mais diversificado em termos industriais. Subsequentemente irá, ainda, espalhar a arte do fabrico do vidro para além da Bacia do Mediterrâneo, como para a Europa Ocidental e outros lugares. Através deste crescimento, pela primeira vez temos a produção massiva de produtos vítreos, que levam a que determinados objetos sejam adquiridos a baixo custo. Os romanos foram também os primeiros a perceber e a

---

17. H. Newman. An illustrated dictionary of glass, London, cop. 1977, p.10.

18. Uma revolução nos sistemas produtivos. Segundo C. Maltese, **Las técnicas artísticas**, Madrid, 1997, p. 136

19. C. S. Lightfoot, **Ancient Glass: in National Museums Scotland**, Edinburgh, 2007, p. 16.

20. “ *L'invention de la canne de verrier, au I<sup>er</sup> siècle avant J.-C. permit de façonner le verre par soufflage.*” in O. Drahotová, **L'art du verre en Europe**, Paris, 1984, p. 9.

21. A. Garcia y Bellido, **Arte Romano**, Madrid, 1955, p. 273.



explorar inteiramente as qualidades funcionais do uso do vidro, quer por uma questão de higiene, quer pela descoberta de novos modos de emprego. Estes mesmos modos de emprego são precisamente o uso deste material em janelas, como também se terão apercebido de que quando ligado a uma folha metálica (prata e ouro) funcionariam como material refletor<sup>22</sup>. Olhando para o passado e tendo estas duas invenções como dados adquiridos na nossa época, torna-se difícil entender o impacto que terão produzido. Com o aparecimento de tudo isto desenvolveu-se um elevado grau de capacidades decorativas e logo artísticas. Surgem, assim os mosaicos e painéis decorativos conseguidos neste material, tornando-se os primeiros uma constante do mundo romano.

Outro importante desenvolvimento ocorreu por volta de 35 d. C., quando os artesãos começaram por usar moldes para dar forma aos objetos soprados. A inspiração terá vindo da produção oleira e metalúrgica<sup>23</sup>. Se por um lado a argila era aplicada num molde em estado frio, o vidro seria a quente, o que vai demonstrar um paralelo com a fundição do metal. Na verdade, a técnica de sopro em molde requer uma familiaridade com a técnica de sopro livre<sup>24</sup>, mas também com a própria fundição do vidro.

Os benefícios do uso do molde eram claramente consideráveis, permitindo a produção mais rápida e com menos habilidade do que na técnica (livre) de vidro soprado. A produção desta técnica estaria somente restrita ao fabrico de “contentores”, tornando-a perfeita para um trabalho estandardizado e conseguido em diferentes tamanhos, também eles pré-estabelecidos. Tendo por isso desembocado numa variação de formas e de decoração face ao que vinha anteriormente<sup>25</sup>.

Apesar de toda esta produção utilitária do vidro, os Romanos continuaram a produzir luxuosos artigos deste mesmo material. Uma das formas de enriquecer este material é a decoração com ouro, que já provinha de uma tradição helenística acima referida. Esta não terá sido tão somente aplicada em objetos, mas também empregue ao nível decorativo da arquitetura, nomeadamente em mosaicos e painéis de revestimento. Uma forma mais vulgar é o aplique da folha de ouro posta na superfície do objeto e combinada frequentemente com decorações coloridas (esta forma poderá derivar do uso da folha de ouro na olaria grega). Outra forma de aplicar este material metálico ao vidro permitia o dicroísmo<sup>26</sup> (embora sejam raros os exemplos), ou seja, o ouro quando empregue apresentaria diversas colorações mediante as circunstâncias de observação. Outras

---

22. C. S. Lightfoot, **Ancient Glass: in National Museums Scotland**, Edinburgh, 2007, p. 17.

23. F. Slitine, **Histoire du verre : l'antiquité**, Paris, cop. 2005, p. 62.

24. A técnica de sopro livre é definida pela formação de objetos sem o auxílio de moldes, através da manipulação instrumental e de forças naturais de expansão, gravidade e força centrífuga. Segundo E. M. Stern, Toledo Museum of Art (ed. lit.), **Roman mold-blown glass: The Toledo Museum of Art: the first through sixth centuries**, Roma, Ohio, cop. 1995, p. 22.

25. C. Maltese, **Las tecnicas artisticas**, Madrid, 1997, p. 136.

26. C. S. Lightfoot, **Ancient Glass: in National Museums Scotland**, Edinburgh, 2007, p. 17.

técnicas seriam utilizadas para a produção de luxo. Existiriam, também, objetos de luxo utilitários nomeadamente aqueles que eram utilizados para as refeições e que surgiam com uma rica decoração. Para além da técnica de sopro (livre) usada, o corte do vidro também era muito popular nesta conjuntura. À semelhança do que aconteceria ao nível da técnica, também as suas formas procuraram os desenhos das baixelas de prata e modelos de olaria.

Ainda no que respeita aos objetos utilitários referidos, tal como *Buora*<sup>27</sup> afirma em relação à Ístria e a Dalmácia, muitos foram descobertos em túmulos e teriam como objetivo servir de recetáculo a oferendas, como os óleos e as fragrâncias, bem como outros desempenhariam a função de urnas cinerárias.

A produção vidreira terá chegado à Península Ibérica desde os primeiros anos da era Cristã, quando a Hispânia se encontrava sob domínio Romano. Estes conquistadores para além das importações feitas nas suas províncias em primeira instância, estabeleceram depois indústrias vidreiras na Gália e Renânia. Para além disso, encorajaram a circulação dos sopradores de vidro do Oriente ou do Norte de África como o cartaginês *opifex artis vitrae* que se estabeleceu na Gália. Instruídos por esses mesmos mestres itinerantes, os povos da península aprenderam a técnica de sopro quer livre, quer em molde. Bem como mais tardiamente (no século III) absorveram um maior conhecimento no que toca à decoração e ao desenvolvimento de formas que vão desde os copos, garrafas (para perfume e óleos), grandes urnas cinerárias e outros artigos conhecidos, mais uma vez, pelo seu uso funerário<sup>28</sup>.

Até ao ano da paz augustana, a importação de vidros em toda a Península Ibérica era de importância menor, muito embora vestígios deste material se encontrem no nosso país desde o século II a. C.. E, tão somente na segunda metade do século I. d. C., que a vidraria conhece a sua plenitude na Lusitânia.

*“Além dos fragmentos isolados registados em diversos sítios lusitanos, Emmerita Augusta, Conímbriga e Bracara Augusta fornecem escória de vidro transparente (...) em quantidade suficiente para atestar uma produção (...) O estudo comparativo de algumas formas comuns nos século I e II (...) frequentemente achadas em área concentrada, no Sul da Lusitânia e da Bética, aponta claramente para a existência de um centro produtor dentro desses limites geográficos.”*<sup>29</sup>

---

27. M. Buora, *As necrópoles da Ístria e da Dalmácia: entre romanização e sobrevivência das tradições locais* in Portugal Museu de Arqueologia (ed. lit.) , I. Fadic ; **Transparências imperiais: vidros romanos da Croácia**, Milão, Roma, 1998, p. 56 a 61.

28. A. W. Frothingham, **Spanish glass**, London, cop. 1963, p. II.

29. A. Alarcão, M. V. Gomes; *Da Proto-História aos Alvares da Idade Média* in A.A.V.V., **O vidro em Portugal**, Lisboa, 1989, p. 20.

A plenitude referida adveio exatamente pelo desenvolvimento da técnica de sopro livre que permitiu um fabrico de um maior número de peças, em menor tempo. Características que permitiram o baixar dos preços e por isso mesmo o público alvo a que esta produção se dirigia aumentou consideravelmente, bem como a sua disseminação pela Gália e Hispânia. Este é o período que coincide exatamente com aquele que delimitámos para as nossas peças.

A sua tecnicidade e o seu grau artístico são aqui melhorados também pelo desenvolvimento de técnicas de decoração (gravação, lapidação entre outras). Terá durado tal hegemonia até ao século IV, cuja segunda metade já assinalaria a decadência total da manipulação e comercialização desta matéria. Uma data que assinalámos exatamente para última baliza do nosso estudo, compreendendo este uma viagem entre a Antiguidade Clássica e Tardia do nosso território, sob a alçada de um importante contexto romano, que tanto irradiou como recebeu importantes influências.

## **-DESENVOLVIMENTO-**

### **I. Análise de peças com decoração dominante**

Em primeiro lugar abordaremos peças específicas, que se destacam pela **preponderância decorativa perante a totalidade da superfície do objeto**, e pela **riqueza representacional e respetivos significados**. Devido à necessidade de organização deste estudo, facilidade de identificação de conteúdos visuais ou a criação de bases para continuidade do que possamos aqui apresentar, definimos para linha de exibição de conteúdos as seguintes categorias (decoração dominante): **figuração** (humana e animal), **simbólica**, **decoração vegetalista**, **decoração arquitetónica/urbanística**, **motivos que pontuam a forma** (caso base, cabuchões) e **ornamentação conseguida através da própria forma**.

A quinta categoria - **motivos que pontuam a forma** - é delineada para que haja um estudo base, que possa servir de alicerce a outros, que, pela extensão de conjunto que pode abarcar, não entra em concordância com o que aqui pretendemos. A última - **ornamentação conseguida através da própria forma**- foi criada pela necessidade de complemento às anteriores, que preferem o “desenho” à forma.

#### **1** **«Gladiadores»** **[Figuração humana]**

#### **Apresentação das peças**

Este capítulo prender-se-á substancialmente na abordagem de três conjuntos de fragmentos vítreos. Estes fragmentos são oriundos da “extinta” Conímbriga e vêm na sequência de escavações arqueológicas, sendo apontada as datas das suas descobertas para o espaço temporal entre 1958 e 1963, “*que tomaram lugar sob um pavimento de mosaicos de uma «rica» casa privada datada da primeira metade do século III d. C.*”<sup>30</sup> (Adília e Jorge Alarcão). O conjunto de vidros aí encontrados remonta a uma datação anterior à própria construção arquitetónica do dito edifício. Neste grupo de achados arqueológicos vítreos foram encontrados vários espécimes, como garrafas (prismáticas, por exemplo), frascos (azuis opacos em vidro, com perfis em cerâmica),

---

30. Tradução nossa do inglês “*Excavations took place underneath the mosaic pavements of a rich private house of the first half of the third century A.D. (...) in A. Alarcão ; J. de. Alarcão. Portugal in Journées internationales du verre (ed. lit.), Bulletin des Journées Internationales du Verre, n.º 2, 1963 (a), p. 113 a 114.*”

“goblets” (com decorações ovais) entre outros. No entanto, aqueles que devemos destacar traduzem-se em três conjuntos de fragmentos de taças que apresentam em relevo “cenas de gladiadores”.

Ainda, relativamente à sua localização numa outra publicação os mesmos autores Adília e Jorge Alarcão<sup>31</sup> não localizam todos os conjuntos de fragmentos e quando o fazem existem erros na atribuição dos números das ilustrações, que trazem algumas dúvidas posteriormente no que toca ao local da sua descoberta. Não obstante, o conjunto referenciado relativo à representação dos Gladiadores que se encontra em melhor estado (conjunto que designei mais à frente como 1) e, tão somente este, é remetido em termos de localização para aquilo que os mesmos autores caracterizam como «Palácio Extramuros», sendo que se encontrava por baixo dos mosaicos referentes ao peristilo.

O grupo das três peças que abordaremos, e indo de encontro àquilo que já fora afirmado, são obviamente anteriores ao século III, mais precisamente ao século primeiro da nossa era. Inserem-se ainda num conjunto mais abrangente, definido pela técnica utilizada, podendo assim serem caracterizadas como taças sopradas em moldes.

### **Descendências de outros objetos, com o mesmo tipo de cena**

Como primeira linha de pensamento, relembando o emprego do vidro como matéria estrutural e com potencial decorativo, Morin-Jean (1922-23: p. 3) vem afirmar que a morfologia do uso deste encontra-se comumente ligada ao trabalho desenvolvido quer na cerâmica, quer na pedra ou mesmo no metal. Este autor vai até mais longe, acrescentando que quase todas as formas vítreas vão encontrar paralelos na arte da olaria e da metalúrgica.

Seguindo esta sequência de ideias do estudioso do século XX, podemos adensar estas mesmas afirmações. E, mais especificamente ainda para o exemplo particular em que aqui nos detemos, com um testemunho literário, que remonta à própria Antiguidade. Isto é, através do escritor romano Petrónio e da sua obra *O Satyricon*. Este ao relatar a *cena Tremalchionis*<sup>32</sup> acaba por descrever o episódio da narrativa entre Heitor e Pátroclo:

*“Eu sou um grande amante da prata. Tenho vazilhas para beber que têm uma urna e são aproximadamente cem... Como Cassandra fez perecer os seus filhos, cujos pequenos cadáveres tão*

---

31. A. Alarcão, J. de Alarcão. **Vidros Romanos de Conímbriga**. Coimbra, 1965, p. 163 a 164.

32. Cena que terá sido encontrada em 1650 por Marino Estatileu na biblioteca de Nicoló Cippico em Traú (costa da Dalmácia), e que por si só constitui um terço do texto integral da obra que terá chegado até nós. Segundo Fundação Calouste Gulbenkan. Serviço de Bolsas. *Literatura de Roma Antiga*. Lisboa, 2006, p. 795.

*bem deitados na terra, crer-se-iam vivos. Tenho um pote com asa que me foi deixado por um dos meus patronos, onde Dédalo fechou Níobe no Cavalo de Tróia. Os combates de «Hermerotis e Petraitis»<sup>33</sup> existem naturalmente nas taças que são todas maciças; porque eu não venderia por todo o ouro no mundo o meu conhecimento nestas coisas.*”<sup>34</sup>

Este pequeno excerto vem demonstrar que se por um lado a arte não fez chegar até nós testemunhos físicos destas *taças maciças*, a literatura reafirma a sua existência. Para além disso, a forma como estes objetos são acima descritos, sem que haja um apontamento “especial”, só vem corroborar a natural existência deles enquanto objetos da sociedade coeva ao texto. Em termos artísticos na Antiguidade, para além desta representação específica, seria usual o ilustrar de outras lutas<sup>35</sup> em relevos (**fig. 1a**). Aqui é testemunhado uma vez mais o uso desta matéria prima no fabrico de recipientes.

### **Seguimento de uma linha literária e inserção da temática nos fenómenos sociais da época**

Por momentos deixando de lado a ideia chave de que alguns protótipos de objetos de vidro foram efetivamente conseguidos em recipientes de prata, podemos seguir uma linha literária.

Este episódio entre Heitor e Pátroclo<sup>36</sup> retratado nas taças de metal vai buscar a narrativa que é ilustrada em obras como a *Íliada* (Canto XVI):

*“Só quando Heitor viu o magnânimo Pátroclo/ a retroceder, golpeado pelo bronze afiado, atravessou/ as falanges para se acercar dele e deu-lhe uma estocada/ com a lança no baixo ventre; a lança trespassou-o por completo./ Tombou com um estrondo e muito se entristeceu a hoste dos Aqueus./ Tal como quando um leão vence pela força um inquebrantável javali,/ quando nos píncaros das montanhas lutam ambos, orgulhosos,/ por uma exígua nascente de água, pois ambos querem beber;/ e muito resfolega o javali, mas o leão vence-o pela força/ - assim ao filho valoroso de Menécio, depois de matar muitos,/ Heitor Priâmida **tirou a vida**, ferindo-o de perto com a lança.*

---

33. Hermerotis e Petraitis são nomes erróneos que aludem à falta de erudição de Trimalcião, mas que indicam o combate entre Heitor e Pátroclo.

34. Tradução nossa do francês “*Moi, je suis grand amateur d'argenterie. J'ai des vases à boire qui tiennent une urne dans les environs de cent...Comment Cassandre fit périr ses fils, et les petits cadavres gisant à terre sont si bien faits qu'on les croirait vivants. J'ai un pot à anse que m'a laissé un de mes patrons, où Dédale enferme Niobé dans le cheval de Troie. Pour les combats d'Herméros et de Petraités, je les ai naturellement sur des coups; et tout en massif: car je ne vendrais pas pour tout l'or du monde ma connaissance en ces choses.*” in Pétrone; A. Ernout (ed. lit) (trad.), **Le Satiricon**, Paris, 1931, LII, p. 49.

35. H. Schwarz, **L'Orfèvrerie**. Hamburgo: [s. d.], p. 48 e 102.

36. Relativamente à Guerra de Tróia, Heitor debate-se com Pátroclo, que acaba por morrer. Segundo P. Grimal, **Dicionário de Mitologia Grega e Romana**. Lisboa, 2004, p. 359.

(...)”<sup>37</sup>.

Tomemos então este episódio narrativo não como uma verdadeira imagem referencial daquilo que advém da produção imagética da taça de metal supracitada, mas como um episódio literário que vai de encontro ao que mais tarde iremos ver a desenvolver nas cenas dos Gladiadores, mostradas nos fragmentos vítreos. Se tomarmos o nome Gladiador (gladiātor)<sup>38</sup> e recorrermos à sua origem – gladius<sup>39</sup> – que em português traduz-se por gládio<sup>40</sup>, vemos uma referência direta à arma usada por estes lutadores. Como símbolo, esta, é uma espada ou “algo” que trespassa como a flecha, uma arma de penetração. O gládio corta, tomando a decisão, um instrumento da verdade atuante. É o símbolo que faz uso do poder e, que tal como podemos ver no excerto acima reiterado, é aquilo que tem a capacidade de dar e tirar a vida, simboliza a força solar e indica uma energia geradora<sup>41</sup>.

Mesmo utilizando a prosopopeia no sentido de atribuir qualidades humanas ao instrumento inanimado (gládio), são estas mesmas absorvidas pelo conceito de Gladiador. Visto isto, parte-se do particular do instrumento que se projeta para o conjunto humano, absorvendo-o. Desenha-se, então, uma linha condutora que mostra a descendência da mitologia romana factual (quer ao nível literário, como subsequentemente artístico) e dos objetos que a representam. Posteriormente, têm continuação ao nível da oralidade e evoluem progressivamente para uma nominação empregue no quotidiano.

Lembrando, por isso, que ao longo do século I d.C., desde Augusto até Trajano, terá existido um período de expansão destes mesmos tipos de espetáculos, ligado ao desporto e ao entretenimento numa política vigente de «pão e circo». Em última instância, o seu impacto teve a maior visibilidade na construção do Coliseu em Roma. Em termos literários, este tipo de espetáculo é lembrado no sentido de testemunho e como marco de relato do primeiro combate por Tito Lívio<sup>42</sup>.

Os gladiadores e as suas representações tornam-se claramente relevantes, no que toca à representação da realidade dos *munera gladiatoria*. Isto é de facto importante no sentido que estes jogos, muito embora sejam vistos frequentemente como algo depreciativo, estimulam outras áreas de estudo, como a arquitetura e o estudo da evolução do anfiteatro<sup>43</sup>. Sumariamente uma vez mais

---

37. Homero, F. Lourenço (trad.), **Ilíada**, Lisboa, 2005, XVI, p. 343.

38. A. G. Ferreira, **Dicionário de Latim Português**, Porto, 1983, p. 522. /Francisco Torrinha, **Dicionário Latino-Português**, Porto, 1945, p. 383

39. idem/idem

40. A. de Morais, **Grande Dicionário da Língua Portuguesa**. Lisboa, imp. 1949-1959, p. 511.

41. J. Chevalier; A. Gheerbrant, **Dicionário dos Símbolos**, Lisboa, 1994, p. 352.

42. “D. Junius Brutus apresenta o primeiro espetáculo de gladiadores, em honra do seu falecido pai.” tradução do latim : “D. Junius Brutus munus gladiatorium in honorem defuncti patros edidit primus.” in T. L. Patavini ; J. B. L. Crevier [notas e ilustrações] – **Historiarum: Ab urb condita: libri qui supersunt XXV**, London, 1913, livro XVI, p. 244.

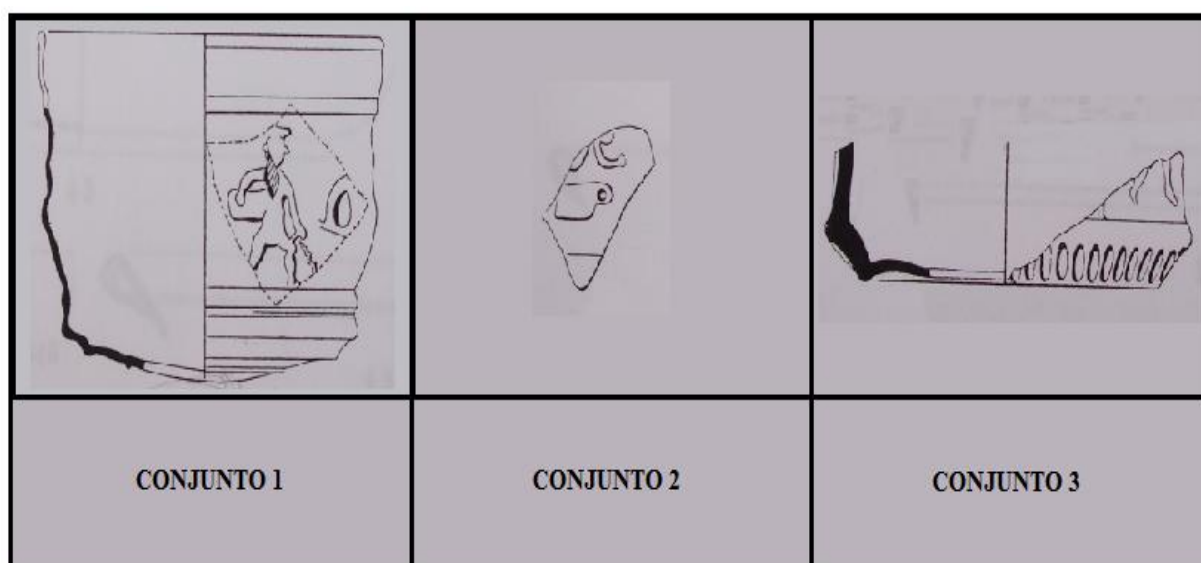
43. H. Carvalho, **Os jogos de Gladiadores no Mundo Romano**, Ponta Delgada, 1992, p. 3 a 5.

vemos a realidade cultural e social num âmbito efêmero, não palpável, a estimular um legado físico. Legado que chega até nós como resquícios do seu conjunto inicial, mas que por sua vez busca a memória daquilo que em primeiro lugar o estimulara.

Os gladiadores desempenhariam sem dúvida um papel importante na sociedade. Em busca da sua confirmação presencial no nosso território refiro o autor Garcia y Bellido (1960: p. 123) que nos diz desconhecer a presença em território português de tais testemunhos. Todavia, lembra que estes marcaram presença na Lusitânia, mais precisamente em *Emerita Augusta*.

Concluindo esta parte do capítulo podemos ver o delinear de um vetor que liga o comportamento social (as lutas) às artes físicas (nomeadamente o vidro) tendo como veículo a expressão humana, que existe desde os primórdios da nossa era.

### Análise das peças



**Figura 1.** Desenhos dos três conjuntos de vidros romanos de Conímbriga, com representações de Gladiadores. Adaptação de (Alarcão, Alarcão; 1965: Est. I).

### Características relativas à produção das peças

Voltando à abordagem dos objetos (**fig. 1**) em si, começo por recordar que a invenção das peças sopradas em molde remonta a 25 a.C.<sup>44</sup> e que conduziu diretamente à produção de copos e taças decorados. É dentro desta tipologia que se irá inserir, pelo menos, o conjunto a que atribuí o número 1 (**fig. A e fig. 1b**), baseando-me substancialmente na hipótese de que o desenho

44. D. Klein, W. Lloyd, **The History of Glass**, London, 1984, p. 26.



arqueológico conseguido se aproxime daquilo que fora a realidade. Morin-Jean (1922-23: p. 26) identifica estas formas no seu livro fazendo corresponder-lhes o número 83 (forma 30 de Dragendorff), que por sua vez vai de encontro ao conjunto citado. As cenas apresentadas nestes testemunhos compreendem vários motivos entre os quais estas “Taças desportistas” ligadas ao *circus* e ao anfiteatro.

Lembro, ainda, que o vidro por volta de meados do século I já se encontraria claramente difundido em todo o Império, tendo-se tornado tão comum o seu uso, como aquele que era praticado com a própria cerâmica. Isto vem também da implantação de vários pontos de indústria fabril deste tipo de produção ao nível regional. Assim sendo, vimos o emprego deste material numa elaboração que passa como cotada em primeiro lugar como relativamente luxuosa e que depressa se torna comum. No nosso território, o vidro seria um material acessível, mostrando este tipo de peças com cenas de combate. Objetos, estes, que Adília Alarcão (1994: p. 16) remete para a sua inserção num outro conjunto mais abrangente de espécimes encontrados noutros pontos do Império, e que neste contexto revela um nome de um dos fabricantes, *M. Licinius Diceus*. Este estaria inscrito numa taça húngara, contudo desconhece-se o seu ponto de fabrico, sendo que a mesma autora afirma que pela representação de um *carro* atribuí-se, na opinião dos especialistas ora ao vale do Ródano, ora à zona de Vindonissa ou ainda à Itália.

### **Temática apresentada e a sua contextualização**

Estes conjuntos de taças normalmente inserem-se num grupo de peças mais alargado, no que toca à temática. Esta abarca cenas desportivas que contam não só com combates de gladiadores, como também corridas de cavalos e competições atléticas. Os dois primeiros fragmentos inserem-se então no subgrupo temático dos combates de gladiadores, já relativamente ao conjunto 3 levanto algumas reservas, pela limitação representativa do fragmento.

Este tipo de taças, pelo que as descobertas arqueológicas levam a crer, terá encontrado no norte do Império uma maior divulgação, em províncias que abrangem áreas que hoje conhecemos como França, Grã-Bretanha, Alemanha, Bélgica e Suíça. Tudo isto em detrimento de achados feitos em zonas como a Itália, Espanha, Norte de África e a Este do Império<sup>45</sup>.

### **Apresentação, confronto das características das peças e paralelismos**

Muitas destas taças de vidro teriam, para além das imagens, os nomes dos gladiadores, taças

---

45.J. H. Humphrey, *Roman circuses*, California, 1986, p. 191 e 192.

essas que frequentemente se encontravam em más condições. Adília e Jorge de Alarcão (1965: p. 30) citam Ville<sup>46</sup> lembrando a sua capacidade e nível de erudição que permitiram no seu percurso de estudo a identificação de quatro pares de gladiadores: *Tetraires e Prudes*; *Spiculus e Columbus*; *Calamus e Hermeros*; *Proculus e Porius*. No entanto, estes seriam relativos aos protótipos de prata, já acima referidos e retratados no *Satyricon*. No que concerne a outras fontes latinas temos também o testemunho de Suetónio no século II que alude no seu texto sobre Nero (30) a um destes Gladiadores “*Deu ao tocador de cítara Menecrato e ao gladiador Spículo muitas quintas e casas pertencentes a cidadãos honrados com o triunfo*”<sup>47</sup> reforçando a ideia de que estas personagens teriam de facto um referente em indivíduos reais.

Analisando os gladiadores apresentados (e indo de encontro ao que defendemos desde o início do capítulo), podemos traçar um paralelo com a cerâmica do nosso território. *Spiculus* aparece representado e identificado numa lucerna<sup>48</sup> (**fig. 1c**) proveniente de Conímbriga. A temática é comum às imagens, quer na cerâmica quer no vidro. Muito embora o tratamento difira, até pelas propriedades díspares dos materiais.

Morin-Jean<sup>49</sup>, relativamente às peças desportivas abordadas que identifica através do circo e do anfiteatro, crê que a sua produção e consequente uso são difíceis de precisar. Por isso mesmo, explica que o testemunho clássico imediatamente acima referido retrata um dos Gladiadores, mas que as taças com nomes de personagens podem ter sido tão somente conseguidas após a morte destes, altura em que a memória das respetivas façanhas ainda estaria muito viva. Ou seja este autor usa a vida de Nero (37 d. C. a 68 d.C.) como um largo ponto referencial possível de começo da divulgação desta tipologia e não a altura em que a obra *De vita Caesarum* (*A vida dos Doze Césares*) foi escrita (121 d.C). No entanto, faço aqui a ressalva de que as taças de Conímbriga podem não conter inscrições, mas apresentam uma relação clara com esta tipologia que o autor francês menciona. O mesmo complementa esta ideia dizendo que estes recipientes de vidro, quando não voluntariamente coloridos, mostram cores transparentes e esverdeadas e que tal como no século II apresentariam muitas bolhas. Estas informações tornam-se valiosas quando confrontadas com as características apresentadas na tabela (**Quadro 1**), em que podemos concluir que existe uma certa homogeneidade em ambos os conjuntos de dados apresentados. Para complementar ainda mais a concordância entre estas peças e as que Morin-Jean aborda relativamente ao território Gaulês, podemos analisar as imagens e entender que as figuras apresentadas são ainda algo primitivas, com

---

46. «VILLE, G.- *Les coupes de Trimalcion figurant des gladiateurs et une série de verres «sigillés» gaulois in Hommages à Jean Bayet*. Bruxelas: Latomus, 1964, pp. 722-733.»

47. Suetónio; J. G. Simões (ed. lit) (trad.). *Os Doze Césares*, Lisboa, 1963, XXX, p.280.

48. J. de Alarcão (ed. lit); R. Étienne (ed.lit), *Fouilles de Conímbriga: Cerámiques diverses et verres*, vol. VI. Conimbriga, 1976-1979, p. 110.

49. Morin-Jean, *La verrerie en Gaule*, Paris, 1922-23, p. 191.

um certo grau de desleixo tal como este autor defendia. Mesmo tendo em conta a erosão e outras alterações sofridas por parte destas peças portuguesas creio que é perceptível que não atenderiam à necessidade explícita de pormenorização figurativa.

Para fazer uma vez mais um paralelo vamos buscar David Hill (1999: p. 24 a 25), um autor contemporâneo que recorda este tipo de representação. Este lembra a prática deste desporto violento, que ainda conhece alguma continuidade nos nossos dias, muito embora já não haja uma “verdadeira” assistência direta, sendo que o seu veículo de divulgação relativamente ao público serão agora os diversos meios de comunicação. Hill veicula também um paralelo com os “gladiadores “ do nosso tempo. Para referir esta mesma fundamentação vai buscar uma peça (**fig. 1d**) que possui pontos comuns com aquelas de que aqui nos acercamos. Em primeiro lugar é necessário relembrar o que foi dito anteriormente no que toca à proveniência deste tipo de objeto, ou seja, que a sua difusão ter-se-á dado substancialmente no Noroeste do Império. Informação cimentada com o aparecimento da peça que Hill mostra, dada a sua descoberta no Reino Unido.

A datação que é atribuída a esta peça remonta aos anos 49-60/1 do século I d.C.. e o autor aceita ainda que esta tipologia seria sobretudo praticada na terceira parte desse mesmo século não só no que toca ao Reino Unido como a França. Identifica quatro pares de Gladiadores, que vão de encontro àquilo que citamos de Ville. O que tem de comum esta peça com aquelas que encontramos em Conímbriga, para além de uma mesma temática, é em termos representativos o tratamento a que Morin-Jean se refere. Talvez diste da nossa peça pela coloração que apresenta um azul esverdeado, mas sem a reprodução das cores. Em ambos os casos não se torna clara esta ideia. Um outro fragmento de taça (**fig. 1e**) com a temática dos Gladiadores referenciada por Morin-Jean<sup>50</sup> surge também ela no uso da tendência da cor azul (neste caso bastante intenso), esta é referente a Trèves (França) e apresenta também ela uma inscrição: *IBVS CALAMVS*.

No que é visto nas figuras, podemos notar na reprodução da taça proveniente do Reino Unido e das que tratamos, uma nítida parecença representacional. No que toca ao fragmento pertencente ao conjunto 1, podemos ver a partilha deste com os elementos do gladiador *Proculus* que é apresentado no exemplar britânico (**fig. 1f**). Ambos parecem estar numa semelhante posição corporal e levam na mão direita o escudo e na esquerda a palma, o atributo dos vencedores. O tronco que se desenha na peça do conjunto 1 ao lado desta figura poderá, assim, também ser identificada (hipoteticamente) como *Columbus*. Esta mesma ideia é partilhada por Adília e Jorge de Alarcão (1965: p. 31 a 32), no entanto é tida em relação a uma outra peça que denominam como taça de Chavagnes.

---

50. ibidem, p. 190 a 191.

Nesta busca de peças que pudessem estabelecer um primeiro estudo base destes fragmentos de taças terei encontrado uma outra peça (**fig. 1g**) patente no Metropolitan Museum em Nova Iorque, todavia esta terá sido encontrada no sul de França. Esta peça, em relação à do Reino Unido apresenta nas suas inscrições<sup>51</sup> um extravasamento da moldura superior, o que a distancia do fragmento 1, isto é, considerando a possibilidade de que este pudesse ter contido algum tipo de identificação ao nível da escrita. Em relação aos restantes dois conjuntos não posso alvitrar a mesma hipótese. Nesta sequência lógica de ideias e por disparidades ilustrativas claras podemos ir agregar a informação de que foram usadas no fabrico destes conjunto de taças diversos moldes<sup>52</sup>.

Aproveito, ainda, esta aberta para acentuar a presença no que toca à “ilustração” número 3, de uma forma que se distancia do número 1 e das restantes peças internacionais apresentadas. A agregar este fator temos também a morfologia da sua base que apresenta uma decoração díspar, com um friso de ovais dispostas continuamente e lado-a-lado.

Adília e Jorge de Alarcão (1965: p. 32), no seu estudo, transmitem-nos a visível ideia de que no que toca à figuração aparecem umas pernas e que se torna de interpretação difícil, não excluindo a hipótese de que pertença à categoria dos atletas, que, como já havia referido, é mais escassa em termos de exemplares. Quanto ao conjunto 2, podemos ver a representação de um escudo, que se torna ainda mais nítida e perceptível quando confrontada com o conjunto 1. Ambos possuem um mesmo tratamento, que Morin-Jean referencia e que é comum (como acima citado) com a taça de Colchester, de Trèves e Montagnole.

Por último, ainda referente a este tipo de taças, existe a hipótese de outras duas peças fragmentadas constituírem exemplo do mesmo (**fig. 1h e fig. 1i**)<sup>53</sup>, nas quais restam decorações vegetalistas e figurativas em relevo, sendo a sua proveniência do norte do país. Tratam-se de dois fragmentos de fundo e parede de taças cilíndricas, pertencentes a uma mesma técnica que o restante conjunto português (vidro soprado em molde), e que o Museu D. Diogo de Sousa põe a hipótese de se tratarem de taças de Desportistas<sup>54</sup>.

---

51. Da inscrição constam os nomes dos seguintes gladiadores: *Gamus, Merops, Calamus, Hermes, Tetraites, Prudes, Spiculus e Columbus*. Segundo <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/81.10.245> [ficha de inventário, The Metropolitan Museum of Art]

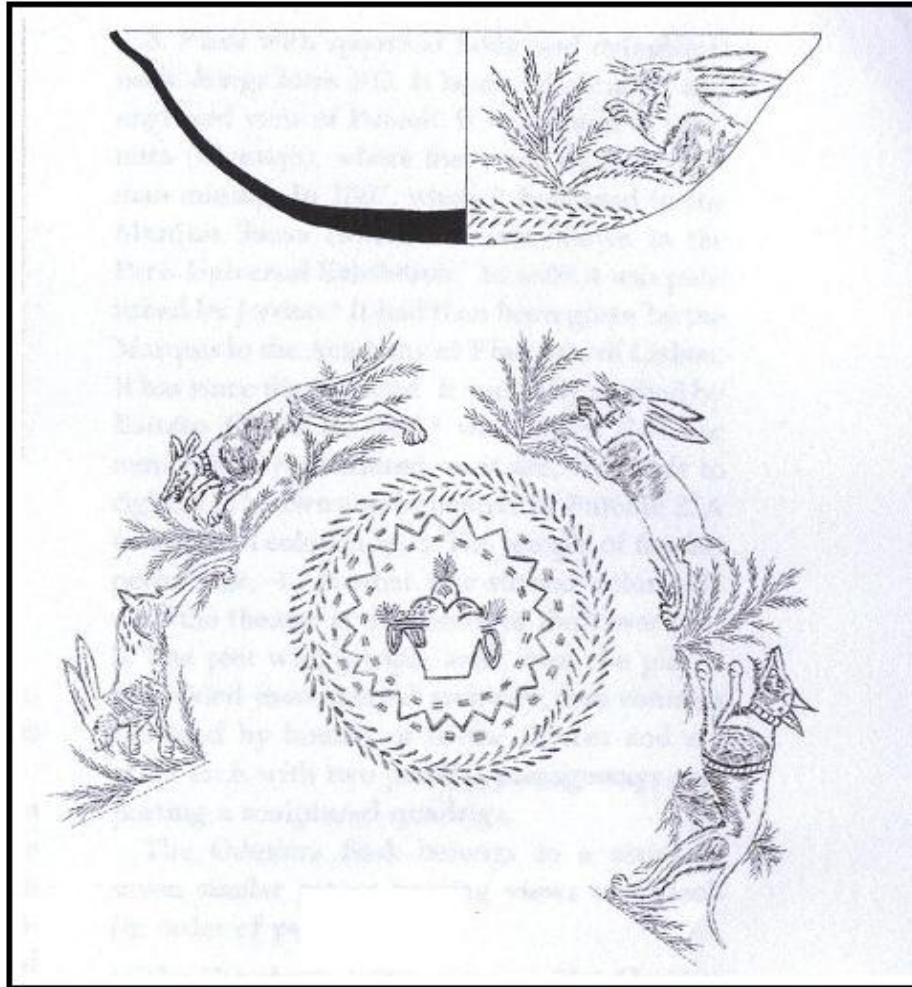
52. A. Alarcão, J. de Alarcão, **Vidros Romanos de Conímbriga**, Coimbra, 1965, p. 30.

53. M. Cruz, **Vidros romanos de Bracara Augusta**, Braga, 2001, p. 114.

54. Os dados que obtive das peças (através da observação da peça, ficha informativa, bibliografia e o contacto com o Museu.) não foram suficientes para avançar com o estudo dessa hipótese.

**«Taça de vidro com cena de caça»**  
**[Figuração animal]**

**Apresentação da peça**



**Figura 2.** Desenho arqueológico da taça de vidro com cena de caça, proveniente de Balsa, Museu Nacional de Arqueologia (Lisboa), século IV in (Alarcão, 1970a: p. 29).

Neste caso analisamos uma taça de vidro com uma cena de caça (**Quadro 2, fig. 2 e fig. 2a**), constituída por vários fragmentos, muito embora eles reconstruam quase na totalidade a sua forma. Trata-se de uma taça rasa com bordo ligeiramente envasado e de arestas macias, mas não polidas, que reporta ao tipo Isings 116<sup>55</sup>. Esta identificação de forma torna-se importante na medida em que Clasina Isings (1957: p. 144) afirma que esta tipologia pode surgir com ou sem decoração, indo uma

55. C. Isings, *Roman Glass from dated finds*. Groningen, 1957, p. 144.

vez mais de encontro ao que aqui é apresentado. E, mais importante, ainda, fixa a sua produção no século IV d. C.. A peça é proveniente de Torre d'Ares (Balsa), e hoje encontra-se no Museu Nacional de Arqueologia. Marcou presença na exposição temporária e itinerante *Vita Vitri – O Vidro Antigo em Portugal*, patente no mesmo museu de 11 de Novembro de 2009 a 30 de Abril de 2010 e no Museu D. Diogo de Sousa até 10 de Julho de 2011. Distingue-se no panorama português pela sua técnica empregue, o que a torna ímpar no nosso território<sup>56</sup>. Esta técnica é a gravação executada à mão, em que a decoração é conseguida a frio. Tais características fazem com que a peça seja remetida para um conjunto do melhor que se terá produzido no género, durante o seu período contemporâneo em oficinas do Médio Oriente.<sup>57</sup>

### Descrição e interpretação do desenho apresentado

Na base do lado interior da taça<sup>58</sup>, podemos ver centralmente disposto um *calathos* com asas, com cinco frutas representadas e três palmetas, em representação da folhagem natural da fruta. Este motivo é envolvido por um friso disposto circularmente, conseguido por quarenta ângulos reentrantes e salientes, e que quer ao nível inferior como superior apresentam nas suas aberturas pequenas “marcações”<sup>59</sup> (quase sempre duplas) que entre si perfazem também elas formas circulares, desta feita intermitentes. A envolver este friso está outro, também ele circular, mas de maior diâmetro. Este representa uma coroa de folhagem, que se encontra estilizada, e que no total tem cento e oitenta e uma “marcações”, conseguidas tal como as do primeiro friso.

Na parede lateral interior da taça vemos a representação repetida de uma mesma cena, um galgo perseguindo uma lebre. Em ambas as cenas os animais apresentam movimento pela forma que foram retratados, tendo os membros esticados e o dorso arqueado, imitando assim uma locomoção veloz. Nesta cena surge a representação de seis arbustos, que muito embora estejam ao mesmo nível no suporte, funcionam como pano de fundo. Também estes aparecem em diferentes posições, sugerindo uma agitação, reforçando assim o próprio movimento que é conseguido pelos animais. Novamente no que refere aos cães de caça, ambos apresentam um cingidouro de pescoço e somente um deles apresenta um outro, na parte dianteira do lombo. O contorno dos animais surge

---

56. J. de Alarcão, *Abraded and engraved late roman glass from Portugal* in Corning Museum of Glass [ed. lit], **Journal of Glass Studies**, vol. 12, New York, 1970a, p. 28.

57. A. Alarcão, M. V. Gomes; *Da Proto-História aos Alvores da Idade Média* in A.A.V.V., **O vidro em Portugal, Lisboa, 1989, p. 22.**

58. Descrição feita a partir da observação direta da peça, mas também através do seu desenho arqueológico que nos fornece informações indispensáveis, porque reconstrói partes da cena em falta.

59. Estas marcações são descritas como “(...) ligeiros golpes em forma de grãos de arroz (...)” segundo J. de Alarcão, **Vidros romanos de Balsa**, Lisboa, 1970b, p. 244.

bem delineado, quer de forma contínua, quer por pequenos traços transversais que imitam o pelo. O pelo relativo ao interior da representação dos corpos dos quadrúpedes é reproduzido por abrasão e por pequenas “marcações” (já referidas a outros níveis representativos).

Na análise do testemunho artístico da peça, face a uma datação tardia, optámos por analisar quer do ponto de vista da Antiguidade, como também do ponto de vista da era Cristã.

#### → *Calathos*

O *calathos* representado aparece-nos funcionalmente como fruteira, e isso é relevante na medida em que outros (**fig. 2b**) testemunhos artísticos, também retratam este tipo utensílio (como fruteira, relativamente à funcionalidade e não à forma). Ou seja, a imagem do *calathos* potencialmente pode fazer referência direta ao material que apresenta como suporte, o vidro.

Reportando-se a si mesmo, construindo um ciclo referencial recíproco.

O vaso é como um reservatório de vida<sup>60</sup> e “*funciona como um símbolo privilegiado, na medida em que se transformou num referencial eleito como significante pela quase totalidade das religiões da Antiguidade e como um dos instrumentos culturais mais significativos ao longo da História.*” (Maciel, 2008: p. 235). A fruta fresca faria parte invariável do final de uma refeição na mesa romana (*mensa secunda*)<sup>61</sup> e esta, pelas sementes que gera, e que as geram vem como símbolo de abundância<sup>62</sup>.

A “cesta da fruta” é envolvida a um primeiro nível por uma linha de ziguezagues, intervalada nas suas aberturas por marcações. Trata-se dum friso geométrico que é normalmente visto em mosaico, a que se dá o nome de *Dentes de serra*<sup>63</sup>. O friso lembra a representação de uma estrela, podendo referir-se ao sol. Mas por falta de paralelismos não o podemos confrontar (embora fosse uma ideia que pudesse ser contraposta com o facto de que tanto o galgo como a lebre, estarem ligadas à lua, ao noturno). Também, poderá ser feita uma aproximação floral, que pode ter como uma base uma estilização elevada ao extremo.

#### → *Coroa de folhagem*

Relativamente ao friso seguinte de decoração vegetalista (coroa de folhagem) também ele

---

60. J. Chevalier; A. Gheerbrant, **Dicionário dos Símbolos**, Lisboa, 1994, p. 677.

61. S. J. Fleming, **Roman glass: reflections of everyday life**, Pennsylvania, 1997, p. 42.

62. J. Chevalier; A. Gheerbrant, **Dicionário dos Símbolos**, Lisboa, 1994, p. 340.

63. “Linha de triângulos equiláteros, ou isósceles com os lados iguais inferiores à base, justapostos e tangentes. Composição normalmente reversível.” in C. Viegas, F. Abraços, M. Macedo ; **Dicionário de motivos geométricos no mosaico romano**, Conímbriga, 1993, p. 39.

surge representado em testemunhos musivos portugueses<sup>64</sup>. A coroa surge assim como prémio do vencedor, quer na Antiguidade, quer na era cristã<sup>65</sup>.

*“Enfim, a própria matéria da coroa, **vegetal** ou mineral, precisa, pela sua consagração a tal deus ou a tal deusa, a natureza do acto heróico realizado e a de recompensa divina atribuída (...).”*<sup>66</sup>

Em relação à cena de caça, comecei por analisar separadamente os animais, para que se possa compreender a sua interpretação representativa face à produção literária da própria Antiguidade (ainda que antecedente à época da elaboração da peça vítrea). E, por conseguinte levar também ao entendimento da simbologia particular e do conjunto.

### → *Galgo*

Já na Antiguidade grega existiria a diferenciação entre o que seriam cães de guarda, cães de caça e cães vadios<sup>67</sup>. Charbonneau-Lassay (cop. 1991: p. 112) diz-nos que no mundo antigo existiria pouca simpatia para estes animais, havendo até muita literatura que os depreciava. No entanto, também afirma que desde o início da Antiguidade, os gregos fizeram deste animal um emblema, estando até na sua origem a filosofia clássica denominada *Cinismo* (*kynismos*). Diógenes de Sinope (c. 400 – 325 a. C.), discípulo de Antístenes, foi fundador da Escola dos Cínicos, aplicando o seu verdadeiro modelo. Este dá a si mesmo o nome de *cão de caça* e quando questionado pela sua alcunha responde: que rouba daqueles que nada lhe dão, que grita com os que se recusam e que ferra os dentes nos tratantes<sup>68</sup>. A partir desta descrição podemos delinear a perceção do cão, enquanto **animal de ataque, caçador**. Mas também como ser único e que respeita o seu adversário<sup>69</sup>. Na cena de caça apresentada, a fisionomia dos animais canídeos corresponde à raça dos galgos (cães gauleses). Estes seriam muito importantes durante a Antiguidade Romana, principalmente a raça *vertragi*. Teriam orelhas grandes e flexíveis, pescoços longos, torax largo, patas traseiras longas e musculadas, as dianteiras magras e as suas caudas seriam finas<sup>70</sup>. Descrição

---

64. Casa dos Repuxos, Conímbriga, tapetes musivos das salas 24 e 33. Segundo L. N. Correia, *Decoração vegetalista nos mosaicos portugueses*, Lisboa, 2005, p. 70, Est. 30, fig. 1.

65. Relativa à representação da coroa de folhagem da peça em questão “(...) a *corona*, prémio do vencedor (...)” in M. J. Maciel, *O território de Balsa na Antiguidade Tardia in Tavira, Território e Poder*, Lisboa, 2003, p. 107.

66. J. Chevalier; A. Gheerbrant, *Dicionário dos Símbolos*, Lisboa, 1994, p. 352.

67. H. B. Werness, *The continuum encyclopedia of Animal symbolism in world art*, New York, 2006, p. 136.

68. Relatado por D. Lartius, R. D. Hicks (trad.) ; *Lives of eminent philosophers*. London, 1925, p. 62 a 63.

69. J. Aymard, *Essai sur les chasses romaines, des origines à la fin du siècle des Antonins (cynegetica)*, Paris, 1951, p. 381.

70. J. M. C. Toynbee, *Animals in roman life and art*, Baltimore and London, 1985, p. 104.



que vai de encontro ao representado. Seriam vistos como os guerreiros mais velozes.

Na época cristã o cão enquanto representação artística estaria mais ligado ao cão de guarda, mostrando **fidelidade**, vigilância, como um símbolo de **virtude**<sup>71</sup>.

→ **Lebre**

Varrão (Marcus Terentius Varro, 116 a. C. a 27 a. C.) fala-nos de *Leporaria*, um espaço ligado à *uilla* que serviria de clausura a vários animais e onde estes eram alimentados, vindo o nome já desde os seus antepassados. Muito embora, estes o usariam tão somente para guardar lebres<sup>72</sup>.

Mais tarde no seu livro lembra que se fossem postos neste mesmo espaço poucos exemplares destes animais e de ambos os sexos, este encher-se-ia num curto espaço de tempo, de tão forte que seria a proliferação deste quadrúpede<sup>73</sup>. Varrão descreve três variedades de lebre. Uma primeira, a que chamaremos de comum e que se encontrava sobretudo em Itália, Hispânia, Gália Transalpina e Macedónia. Sendo que nestes últimos dois sítios atingiriam tamanhos maiores em termos de porte físico. A segunda é proveniente da Gália, numa zona perto dos Alpes e que se distinguirá da primeira sobretudo por apresentar uma pelagem branca completa, não sendo muito abundante em Roma. Por último, temos uma variedade originária da Hispânia, que se distinguiu das restantes, sobretudo porque caracteristicamente escavavam buracos no chão, formando esconderijos (coelhos)<sup>74</sup>.

Tendo em mente a imagem apresentada no recipiente de vidro podemos proceder à identificação do desenho com a primeira variedade, em cujos membros dianteiros seriam pequenos, compensados pelas longas medidas nos traseiros. A parte de cima dos corpos seria escura e o estômago branco. Apesar da nossa representação não possuir cor, podemos verificar a marcação de pelo mais profusa no dorso, possivelmente não só na procura de volumetria dos corpos, mas também de modo a caracterizar de forma mais verossímil os elementos vivos representados.

*“Fecundae leporis sapiens seclitur armos”*<sup>75 76</sup>.

---

71. G. Ferguson, **Signs and symbols in christian art**, New York, 1966, p. 15.

72. M. T. Varronis; L. Storr-Best (trad. e anotações), **Varro on farming: M. Terenti Varronis Rerum rusticarum**, libri tres, London, 1912, Book III, Chapter II, 1 a 3, p. 257.

73. ibidem, 4, p. 313.

74. ibidem, 5 a 6; p. 312 a 313.

75. Q. H. Flaccus, J. C. V. Orelli (anotações), J. G. Baiter (anotações), **Quintus Horatius Flaccus**, Turici, 1868, Liber II, Satyra IV, p. 192.

76. “Das lebres os quadris escolhe o sábio.” / “As espáduas da lebre escolhe o sábio” in Q. H. Flacco; A. L. de Seabra (trad. e anotações). **Satyras e epistolas de Quinto Horacio Flacco**, Tomo primeiro, Porto, 1846, Livro II, Satyra IV, p.

A lebre desde o início da Antiguidade era vista como uma espécie fecunda, passando assim a ser ela própria a existir representativamente como um símbolo de **fecundidade**<sup>77</sup>. No mundo cristão a lebre associa-se ao homem que acredita na salvação através de Cristo e na sua Paixão. Todavia, é mais conhecida por ser um símbolo da **luxúria** e da **fecundidade**<sup>78</sup>.

O episódio de caça para além de ser visto aqui, como um testemunho artístico visual, também não seria temática incomum para a literatura da Antiguidade.

*“Um cão de caça bem treinado, tendo levantado uma velha lebre na mata, perseguiu-a a toda a velocidade, mas terá ficado para trás. Um pastor troçou:*

*«- Ei! - disse ele. - A velha (lebre) tem melhores patas do que tu.»*

*«-Não- respondeu o cão. - Uma coisa é correr para apanhar alguém, outra coisa é salvar-se da desgraça.»”<sup>79</sup>*

### Seguimento de uma linha literária

Remontando ao século VI a. C. podemos ver através da fábula, a personificação dos animais já acima referidos. Contrariamente ao que acontecia com Diógenes de Sinope, em que características animais lhe eram atribuídas, aqui podemos ver características humanas atribuídas aos animais. O episódio funciona em primeira instância como um todo, em que claramente conseguimos denotar o seu valor moral, de que a capacidade das nossas ações, depende dos objetivos a que nos propomos. Mais importante, ainda, é o descortinar das características dos animais, o cão tal como anteriormente foi dito é visto como atacante, mas respeitador do seu adversário, reconhecendo a sua própria derrota. E, a lebre é mostrada como uma animal veloz, que corre literalmente pela vida, capacidade de sobrevivência, que vai de encontro em parte, também, à sua própria proliferação (fecundidade).

Com isto, podemos observar que literatura e arte funcionam, aqui, lado a lado no fornecimento de conceitos (significado), que nos remetem para um significante (imagem acústica/matéria ou forma). Dá-se, assim o processo de significação para atingir a constituição do signo, neste caso os animais funcionam como símbolos, porque apresentam conceitos abstratos

---

122 e 294.

77. Varrão diz-nos que desta variedade é dito que pode conceber, mesmo já estando grávida.. M. T. Varronis; L. Storr-Best (trad. e anotações), **Varro on farming: M. Terenti Varronis Rerum rusticarum**, libri tres, London, 1912, Book III, Chapter XII, 5, p. 312.

78. G. Ferguson, **Signs and symbols in christian art**, New York, 1966, p. 20.

79. Tradução nossa do francês: “Un chien bien dressé à la chasse, ayant levé un vieux Lièvre dans un fourré, le poursuivait à toutes jambes, mais restait loin derrière lui. Un chévrier le plaisanta: «Eh! dit-il, le vieux a de meilleures jambes que toi.» - «Non, répondit le Chien; mais autre est de courir pour attraper quelqu'un, autre chose et de se sauver d'un malheur.” in Esopo, P. Commelin [trad.] ; **Fables d'Ésope**, Paris, s.d., CCXXXVIII, p. 186.

definidos pelas culturas em que se inserem. Os animais quando observados separadamente variam na sua representação, face às diferentes épocas em que são rececionados. O cão como representação na Antiguidade, no paganismo abrange leque de significados, que tende a modificar-se aquando do cristianismo. Passa assim, de ser símbolo de ataque, vigilância, proteção, e animal impuro, para ser reabilitado na Idade Média. Continua com as suas características, mas é agora visto também como um símbolo da fidelidade<sup>80</sup>. Por outro lado, a lebre que durante a época pagã é símbolo da fecundidade, adquire novos significados através daquele que já detera, servindo agora também como representação da luxúria. Processos de modificação de significados, que no entanto nos demonstram uma linha de continuidade entre conteúdos semânticos. Este processo constante não é só denotado ao nível dos animais, como também dos outros elementos. Relevante é a continuidade ao nível formal que se pode denotar na “ilustração” da peça vítrea, no que toca ao uso das tipologias decorativas romanas. Ou seja, a forma mantém-se, a simbologia muda. No entanto, parece existir na peça de vidro a procura de uma dialética que não opta concretamente pela diafaneidade, deixando suspensa uma distinção consistente entre realidade sýgnica pagã e cristã.<sup>81</sup>

M. J. Maciel (2003: p. 107) diz-nos: *tanto no paganismo como no cristianismo a coroa, o vaso, o galgo e a lebre se manifestam iconograficamente no mesmo espectro significante: a corona, prémio do vencedor; o vaso, símbolo da felicidade escatológica proporcionada pelo referencial dionisíaco do vinho e pela simbologia iniciática da água; a cena de caça, para além do seu significado individual do galgo e da lebre, pelo profundo sentido de que se revestia o otium rural em que se exercitava não só a uirtus romana como a christiana.*” O mesmo autor defende que o testemunho artístico desta peça vítrea apesar de não fornecer dados objetivos sobre a cristianização do território em que foi encontrado, ilustra uma tipologia decorativa que mais tarde viria a ser tomada pelos cristãos, e que viria a modificar-se gradualmente nos seus conteúdos.

## Paralelismos

J. de Alarcão (1970: p 29 a 30) prolifera que este conjunto não pode ser integrado nos frascos apresentados por D. B. Harden (1960: p. 45 a 81) que conta com o recipiente de *Wint Hill* e vidros relacionados. Do ponto de vista da gravação o primeiro autor diz-nos que o “frasco” de Balsa em termos técnicos tem uma gravação muito mais fina em relação aos recipientes de Colónia apresentados por Harden. E, questiona-se também acerca da origem da peça, visto que esta tipologia

---

80. “Animal impuro na antiguidade, é reabilitado na Idade Média. Guardiões das casas, rebanhos, precioso auxiliar ao senhor da caça, é também ele um símbolo da fidelidade.” in L. Réau, **Iconographie de l'art chrétien**, vol.1, Paris, 1955-1959, p. 101.

81. “A busca de uma dialética entre a opacidade e a transparência dos signos parece ressaltar (...)” in M. J. Maciel, *O território de Balsa na Antiguidade Tardia* in **Tavira, Território e Poder**, Lisboa, 2003, p. 107.

pode ser encontrada tanto a este como a oeste das províncias. Do ponto de vista imagético mais imediato, claramente são díspares, até porque os recipientes mencionados contam com uma figura humana ora a cavalo, ora a pé, que não se encontra presente no vidro português. E, por sua vez este conta com o cesto de fruta, coroa, frisos geométricos, que não surgem nos vidros internacionais citados.

Os corpos dos animais nestes vidros estrangeiros encontram-se totalmente preenchidos e com os contornos mais acentuados.

As disposições das cenas em relação aos objetos são muito diferentes. No vidro de Balsa a cena de caça é mostrada como um friso superior na peça, em que a imagem parece adaptar-se corretamente ao espaço, que se encontra dividido no que toca às representações. Existindo, assim, uma compartimentação imagética.

Nas peças estrangeiras o recipiente conta apenas com uma única cena, em que os elementos se distribuem de forma igual (figura humana acima da cena de caça), mas em que não existem “separadores” (frisos, marcações entre outros). Ao nível espacial têm distribuições diferentes, que implica da parte de quem vê leituras díspares. O recipiente nacional fornece-nos uma leitura mais clara, com um olhar menos disperso. Uma outra organização espacial que ajuda a reforçar a ideia de que este “frasco” não pode ser inserido no conjunto que Harden apresenta.

Para além disto, J. de Alarcão (1970a: p. 30) defende um paralelo com um outro frasco *The Highdown Hill goblet* (**fig. 2c**), exatamente pela organização em friso da cena de caça e pela comum ausência de figura humana, embora difiram na técnica e na forma<sup>82</sup>.

A caça à lebre terá sido uma temática recorrente na decoração utilizada na Antiguidade, Morin-Jean (1960: p. 238 a 239) vai mais longe, afirmando que desde a pré-história existem testemunhos desta cena em diferentes artes decorativas e que estas se estendem não só ao vidro, como à cerâmica, à joalharia e até à tapeçaria. O mesmo autor mostra-nos, ainda, um recipiente de vidro coevo à peça portuguesa, de Reims (**fig. 2d**), que nos vai testemunhar a mesma organização espacial da cena, num friso. Muito embora esta peça gaulesa se diferencie por ter uma inscrição latina (A. ME. DVLCIS, AMICA, BIBE).

O cão e a lebre são animais que terão sido representados, ainda, que separadamente na cerâmica do século V (**fig. 2e**), com alguma semelhança ao nível formal. Com isto, podemos também ver uma certa continuidade no que toca ao desenho, referindo-nos especificamente a um mesmo espaço geográfico.

A cena de caça entre galgos e lebres não se terá cingido tão pouco à vidraria romana, mas

---

82. G. D, Weinberg, *A parallel to the highdown Hill glass*, New York, 1963, p. 24 a 28.

também terá sido repercutida séculos mais tarde no mesmo material (**fig. 2f**).

### 3

#### **«Garrafa de vidro com representação de animais»** **[Figuração animal]**

##### **Apresentação da peça**



**Figura 3.** Diferentes vistas de garrafa balão, proveniente do Campo da Trindade, Faro, 2.<sup>a</sup> metade do século III a IV d.C. Adaptado de <http://www.matriznet.imc-ip.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=130667> [MatrizNet]

O recipiente estudado (**Quadro 3, fig. 3 e fig. 3a**) em linhas muito gerais é relevante pela representação zoomórfica numa tipologia de vidro, que terá sido popular na segunda metade do século III e em todo o século IV d. C.. A sua descoberta terá sido feita no século XIX no Campo da Trindade, em Faro. O frasco de vidro terá vindo da Coleção Estácio da Veiga, que faria parte do Museu do Algarve e foi integrado em 1894 no Museu Nacional de Arqueologia, Lisboa. Terá marcado presença em de três exposições, a primeira *Um gosto privado, um olhar público. Doações*

(1 de Janeiro de 1995 a 11 de Maio de 1997) do Museu Nacional de Arqueologia (Lisboa). A segunda terá sido *LUSA: A matriz Portuguesa* (11 de Novembro de 2007 a Abril de 2008) no Rio de Janeiro e Brasília e a terceira *Vita Vitri – O vidro antigo em Portugal*, que esteve presente primeiro no Museu Nacional de Arqueologia (11 de Novembro de 2009 a 30 de Abril de 2010) e depois no Museu de Arqueologia D. Diogo de Sousa, Braga (até 10 de Julho de 2011).

A peça que aqui abordaremos é uma garrafa-balão, em que o seu corpo principal é esférico e afunilado. O fundo apresenta uma ligeira concavidade e o seu bojo é decorado através de abrasão executada à roda. O bojo encontra-se dividido ao nível decorativo através da presença de três medalhões. Cada um destes apresenta a cabeça de um animal, começando pelo urso, que se encontra posicionada à direita, e o touro e o javali à esquerda. Os medalhões são fechados com um friso vegetal, uma coroa, enlaçada em baixo. Todas as cabeças se encontram centradas, muito embora a do urso, se encontre mais abaixo que as restantes e já a tocar o friso que a rodeia. Estes medalhões são separados, encontrando as suas partículas de ligação no desenhar de motivos estilizados com linhas curvas, dando assim resposta a um não acentuado *horror vacui*.

C. Isings (1957: p. 123 a 124) mostra-nos a forma 104b, com que identificamos a peça abordada. Esta faz parte de um tipo que deriva do 104 “frasco com boca afunilada”<sup>83</sup>. Esta tipologia seria popularmente utilizada como “móvel de mesa”, servindo de recipiente de vinho ou outros líquidos. Este frasco pertencerá especificamente ao 104b, pois possui um gargalo mais largo e não tem na sua base um anel de sustentação. A cor que é auferida à tipologia em questão, vai de encontro à realidade do recipiente português, nomeadamente verde. A sua forma decorativa seria a pintura ou abrasão executada à roda, sendo esta última a técnica decorativa principal utilizada no vidro nacional em questão. Por isso mesmo, podemos situar a sua datação na segunda metade do século III e IV d.C., mas ainda assim existe a ressalva que frascos mais tardios teriam o bojo em forma de sino ou mesmo a aproximação ao quadrado. A mesma autora supracitada refere-nos que este frasco se insere numa mesma tipologia e técnica decorativa que a peça *Vaso puteolano de Ampúrias*<sup>84</sup>. Muito embora, esta última retrate uma paisagem arquitetónica, fugindo à temática deste vidro português.

Para além disto, é necessário referir que em conjunto com a *taça da cena de caça* são peças importantes e de excelência, daquilo que terá sido produzido nestes séculos no Médio Oriente<sup>85</sup>.

---

83. Do inglês “*Flask with funnel mouth*”.

84. A. Garcia y Bellido, **El vaso puteolano de Ampurias**, Madrid, 1954, p. 211 a 226.

85. A. Alarcão, M. V. Gomes; *Da Proto-História aos Alvores da Idade Média* in A.A.V.V., **O vidro em Portugal**, Lisboa, 1989, p. 20.

## Interpretação das imagens apresentadas, tendo em conta testemunhos sociais, literários e artísticos

Em primeira instância e face à datação da peça, decidimos procurar um entendimento dos principais elementos representados num contexto romano português e estrangeiro, mas dentro de dois campos de linguagem diferentes, um que ocorre para o paganismo e outro para o cristianismo, não deixando de parte o “encontro” dos dois. Estes elementos foram escolhidos, pelo espaço que ocupam, pelo destaque da riqueza representativa e pelo significado que possam deter. Buscámos por isso mesmo, a realidade das representações através do testemunho artístico e literário, para que depois haja o entendimento ao nível simbólico das representações específicas da peça de vidro.

### → *Touro*

Os **touros** na romanidade e contrastando com os animais que lhe são mais próximos, o boi e a vaca, não teriam um mesmo papel na vida do campo. Estes últimos animais desempenhariam papéis importantes na agricultura, como instrumentos auxiliares de força, produção de leite entre outros. Por outro lado, os touros eram considerados gado selvagem, que tinham apenas uma função relevante na reprodução e criação de raças. Todavia, apenas estamos a tecer considerações de um ponto de vista da agricultura. Teriam um papel mais considerável, como animais de luta. Os touros selvagens eram capturados com o propósito de serem postos em arenas em Roma e noutras cidades do Império.<sup>86</sup> Seriam agentes comuns nas lutas, e estas dar-se-iam entre os da sua espécie, outros animais (irracionais) e também com o Homem. Séneca, o Jovem ( Lucius Annaeus Seneca, 4 a. C. a 65 d. C.) testemunha estes mesmos combates: “*Durante a manhã nos espectáculos da arena, vemos normalmente um combate entre um touro e urso, ligados entre si.*”<sup>87</sup> Estes espetáculos eram desde cedo também revelados pela própria arte, como nos podemos aperceber através do Mosaico de Zliten (**fig. 3b**). Mesmo ao nível simbólico evocam a ideia de força, de ímpeto irresistível<sup>88</sup>, ligado na Antiguidade ao Minotauro, guardião do labirinto. Animais consagrados pelos gregos a Posídon e Dioniso. Também nos cultos místicos de Mithra e Orpheus a imolação do touro<sup>89</sup> era tida como especial na procura da purificação, fazia parte de um sacrifício que tomava forma na liturgia sacramental, numa espécie de batismo de sangue. M. J. Maciel (2000) num contexto de Antiguidade Tardia portuguesa, mostra isto mesmo na análise de um baixo-relevo de Tróia de Setúbal, que ilustra a cena de banquete de Mithras e Hélios. Mostrando-nos a associação desta, à caça do touro

86. J. M. C. Toynbee., **Animals in roman life and art**, Baltimore and London, 1985, p. 149.

87. Seneca, *On Anger* in J. M. Cooper [trad. e ed.], J. F. Procopé [trad. e ed.] ; **Moral and political essays**, Cambridge 1995, book 3, 43, 2, p. 115.

88. J. Chevalier; A. Gheerbrant, **Dicionário dos Símbolos**, Lisboa, 1994, p. 650.

89. L. Charbonneau-Lassay, **The bestiary of Christ**, New York, 1991, p. 17.

selvagem, que é sacrificado no dito *taurobolium*, que o Mitraísmo herdou da religião de Cybele. Já na tradição cristã e na sua iconografia estes animais estariam ligados ao tetramorfo, em que o touro representaria Lucas.<sup>90</sup>

*“Quanto ao aspecto das faces, os quatro tinham à frente, uma face de homem, todos quatro uma face de leão, à direita, todos quatro uma face de touro, à esquerda, e todos os quatro uma face de águia.”* Ezequiel, I, 10

O mesmo autor (1998) revela-nos uma abertura de novas perspetivas no estudo de padrões representativos deste signo do tetramorfo, numa mesma perspetiva de Antiguidade Tardia do território nacional.

#### → *Urso*

O **urso**, tal como acima demonstrámos, seria também ele um animal de luta, na mitologia grega estaria ligado a Ártemis, que tomava a sua forma nas suas próprias aparições<sup>91</sup>. No mundo romano, tal como o touro, seria capturado vivo, para que pudesse ser utilizado em espetáculos, quer do âmbito público, quer do privado. Estes animais, uma vez mais, à semelhança do touro e também do javali, encontrar-se-iam espalhados por todo o Império Romano. Era tido como o animal mais perigoso, a besta, ligado simbolicamente ao aspeto monstruoso, cruel e sacrificador. Características que o ligam à imagem apresentada na peça vítrea, em que o urso surge de boca aberta como que a emitir ruído de ferocidade, de ameaça.

No mundo cristão o urso surge de uma forma diferente, já dissociado às performances, mas continuando a existir num mesmo eixo de significação, como animal feroz: *“O Senhor que me livrou das garras do leão e do urso, salvar-me-á também das mãos desse filisteu.”*<sup>92</sup>

#### → *Javali*

O **javali** na Antiguidade interliga-se a Artémis, por ter sido enviado por esta a Meleagro:

*“Porém Meleagro, filho de Eneu, matou o javali, / depois que reunira de muitas cidades homens caçadores/ e cães: pois não por poucos homens seria domado o javali, /tal era o seu tamanho; e a muitos atirou para a pira funerária. /Mas a deusa levantou em torno dele alta grita e alarido (em torno da cabeça e da pele hirsuta do javali), entre os Curetes e os magnânimos*

---

90. A. Costa [ed. lit], **Bíblia Sagrada**, Lisboa, 1971, Ezequiel, I, 5 a 14, p. 1109.

91. “ (...) lenda de Calisto atribui-lhe a morte da jovem, que ela matou com uma flecha, a pedido de Hera ou, então para a punir por se ter deitado com Zeus, quando ela se tinha transformado em ursa.” P. Grimal, **Dicionário da Mitologia Grega e Romana**, Lisboa, 2004, p. 48.

92. A. Costa [ed. lit], **Bíblia Sagrada**, Lisboa, 1971, Samuel I, 17, 36; p. 347.



M. J. Maciel (2000) à semelhança do que acontecia com a representação artística do touro, mostra também a importância do javali de Meleagro num contexto funerário tardio português. Esta representação surge uma vez mais ligada à cena do banquete, desta feita calidónio, e como sequência natural da caça. Toynbee (1985: p. 134) em adenda ao acima citado, diz-nos que o aparecimento de javalis diretamente ligados aos espetáculos romanos, está atestado por passagens literárias que vão desde o século I ao IV d. C. Já no mundo cristão, estes animais estão ligados ao demónio, quer pela sua associação ao porco, lúbrico, quer pelo ardor das suas paixões ou a devassidão que causa ao passar pelas diferentes paisagens<sup>94</sup>.



Este texto foi construído na procura de eixos de significação espaço-temporais das representações dos diferentes seres vivos apresentados na peça de vidro e tidos como elementos individualizantes. Por isso mesmo, se segue a tentativa de entendimento dos campos comuns que fazem destes animais, um coletivo e na busca de uma temática dominante.

O touro durante a Antiguidade, era visto como um animal que até certo ponto poderia ser domesticado e tal como o javali, tinha como possibilidade a sua manutenção em cativeiro. No entanto, o que estes têm de comum com o urso é a sua principal pertença a um ambiente selvagem. Por isso mesmo, estes animais eram frequentemente retirados do seu ambiente natural, num momento de captura, eleito também ele como temática artística. Aquando da sua vivência em cativeiro, este momento seria recriado, por isso mesmo vamos fazê-lo figurar como um só, como um ponto inaugural.

A captura através da caça é considerada em temáticas imagéticas, mas é necessário o entendimento de que estes seriam o produto obtido da perseguição, em contraste com os galgos por exemplo, que seriam instrumentos auxiliares da caça. Estes animais de índole selvagem, seriam representados num âmbito de combate, que contaria com duas vertentes distintas. Uma primeira que se limitaria ao momento primário da ação, da captura. Ou sequencialmente, podemos ver estes animais selváticos a desempenhar um papel pós-captura, que pode ser diferenciado consoante contextualizações distintas, mais estritas relativamente à Antiguidade. Dependendo do intuito da sua obtenção, seriam utilizados em vida como atracção de espetáculos de luta, em que encontramos uma

---

93. Homero, F. Lourenço [trad.]; *Ilíada*, Lisboa, 2005, Canto IX, 540 a 545, p. 195.

94. Chevalier; A. Gheerbrant, *Dicionário dos Símbolos*, Lisboa, 1994, p. 385.

segunda vertente do combate. Ou, em morte resultante da captura ou efeito desses mesmos combates, com o propósito do granjear da sua carne. Seja qual for a resolução tomada, existe sempre a utilização destes seres irracionais como meio ou auxílio para um determinado fim de um processo construído pelas mãos do Homem, que procura aqui o entretenimento e a satisfação.

Em suma, seja qual for o resultado final **o ser humano sai sempre vitorioso**. A vitória dos animais (irracionais) também surge, e apesar de ao nível social e cultural, possa ser vista num plano de secundarização quando confrontada com o ganho do ser racional, ela também pode ser celebrada na arte sob um ponto de vista principal, sem efeito acessório. O que aqui difere nas representações animais é a saída dos animais como vencedores ou vencidos. Vencedores ou vencidos são resultados possíveis numa fórmula com um mesmo referente – a captura - mas com diferentes constantes, a luta ou, o ganho da carne por si só. Constantes essas que dentro de si geram novos efeitos, a luta com a variante da vitória ou derrota, com ou sem ganho da carne. E, o ganho da carne por si só (distanciando-se aqui da variável da luta como insucesso), somente como derrota.

### **Temática: Vitória na luta (homem e animal)**

**Hipótese 1, vitória do homem:** A temática que aqui propomos, apenas diz respeito ao momento da ação, entendida como simples combate físico como espectáculo. No entanto, é necessário frisar que esta se insere, como acima sublinhámos, num conjunto mais amplo, uma **Vitória**, que será sempre em primeiro lugar, do **Homem**. Assim, a vitória na luta entre animais irracionais ou de animal para com o homem, surge como veículo enunciativo de uma manifestação maior, de primazia humana. Esta possibilidade é complementada com o entendimento de que estas representações de animais, em forma de bustos associadas às coroas de louro<sup>95</sup>, parecem surgir como troféus. Ou seja, símbolos comemorativos de vitória, evocativos de memória gloriosa, que comprovem e promovam as características do indivíduo que a celebra, como testemunho da sua riqueza, poder ou status. Trata-se da supremacia do Homem sobre a própria natureza, através do exercício da *uirtus*, que o conduz ao triunfo sobre os animais irracionais. Considerando esta vitória, quer no modo físico presencial do homem na própria luta, como também no plano simbólico, em que este será sempre manifesto, pela conduta, pelo guiar obrigatório em que submete os animais ao momento da ação e por uma posição de arbitrariedade suprema, despótica, que desempenha nesta.

**Hipótese 2, vitória do animal:** Nesta segunda hipótese delineamos o próprio animal associado à coroa de louros, como vencedor na luta. Contudo, é necessário ressaltar de que esta

---

95. Lembrando que a coroa de louros pode ser usada tanto como símbolo do vencedor, como do vencido.

pode ser inserida na primeira possibilidade, havendo por isso uma dupla significação, não necessariamente de oposição, mas sim de complementação. Em que a comemoração da vitória física do animal é ultrapassada pela posição de quem o leva ao confronto, independentemente do resultado final, será sempre o homem, o agente da causa, que despoleta a ação e que a celebra.

Para uma melhor identificação representativa, achámos necessária a diferenciação de temática da luta em relação à caça. Nos animais representados na peça de vidro, elegemos a nominação de animais de “Luta” em detrimento do uso mais corrente de animais de “Caça”. Tudo isto, para que haja uma distinção entre o que são animais representados em referência direta ao momento primário da captura num ambiente selvagem (habitat natural) ou doméstico, como a um outro momento de captura dentro da própria “Luta” no espetáculo, como a *venatio*<sup>96</sup> (ambiente artificial). Consideramos hipoteticamente, por isso, que a nossa peça **celebriza animais ou homens através do espetáculo**, em detrimento da atividade no ambiente natural, que deve ser considerada relativamente a outras peças, como aquela que expusemos anteriormente. Este entendimento vem na sequência do que já acontecera com a representação dos combates dos gladiadores, que surgem como representação de confrontos programados, não com intuito de simples desporto (em que a caça no ambiente natural também se insere) mas sim como uma mostra pública, em que existe um reconhecimento direto de prestígio daquele que vence.

A escolha é feita também na medida em que a captura primária e a “Luta” são tidas como episódios emblemáticos da vida destes animais, sendo o que acontece dentro da ação desta segunda, relevada para segundo plano relativamente à nominação aqui apresentada. Salvaguardando-se também a referência que possam ter como animais de caça, no que concerne ao papel de presas que apresentam no momento primordial. O mesmo designámos para aquilo que é tido como “Luta”, enquanto substantivo e, lutar como verbo da ação que pode ser verificado durante a captura, a “Caça”.

A luta como ação principal teria claramente importância na Antiguidade, com impacto na imagética artística. No “entretanto” que nos transporta do paganismo à cristandade, em que a linguagem formal se mantém, enquanto o seu significado sofre mutações, a luta passa a ser vista de forma diferente. Deixa de ser tão somente entre animais (abarcando aqui o ser humano também) físicos, como entretenimento de um palco terreno e relativo a mitos, em que o resultado balança entre os conceitos de vencedores e vencidos. Para passar a um significado cristão mais amplo, da luta entre o «bem e o mal», numa posição semi-dualista que encontrou o seu ponto de equilíbrio

---

96. Embora *venatio* seja a palavra usada para espetáculos e se traduza como caça, era necessário um conceito de maior abrangência, para que representativamente possa haver distinção.

entre o monismo do Antigo Testamento e o dualismo maniqueísta, contrário a fé monoteísta. Assim, os vencedores passam a representar o bem, sobre os vencidos, o mal.

### Descrição e interpretação da peça

O corpo principal do frasco de vidro abordado, divide-se em três partes. Cada uma delas conta com um medalhão com diferentes animais, como acima já referimos. Estes são representados somente ao nível da parte de cima do busto, cabeça, pescoço e ombros. O javali e o urso têm o seu contorno delineado através de linhas diagonais paralelas, que parecem imitar o pelo. No que toca ao preenchimento abaixo da cabeça, nestes dois animais, é feito de forma semelhante. No javali o motivo escolhido tem a forma da letra V ou em <, divisa. Este é aplicado paralelamente em relação ao ponto que une os dois segmentos de reta da sua forma (exemplo <<<<), e distribuído em linhas diagonais. Temos, assim, a repetição sequencial de “espaço vazio, espaço cheio”, que confere ao desenho um efeito de claro e escuro. No que reporta ao urso, como já dissemos o preenchimento é semelhante. O motivo escolhido é o mesmo, mas desta feita é aplicado em linha ininterrupta, cuja ligação é feita pelas extremidades (exemplo VVV), o que resulta depois num mesmo efeito. A diferença é que este é conseguido obliquamente no javali e paralelamente no urso, em relação à linha do pescoço das cabeças. No que concerne à mesma parte do corpo do bovino, temos a gravação de três asteriscos de oito pontas. J. de Alarcão (1970: p. 30) defende que não devem ser considerados marcas do detentor da peça, mas que ainda assim uma “estrela” como estas terá sido empregue no desenho das patas traseiras de animais, com essa mesma finalidade. Este motivo é utilizado também no mosaico, como decoração geométrica (forma 113i<sup>97</sup>). Exemplo disso mesmo, é o *mosaico do Auriga* (Conímbriga) que J. M. Maciel (1996: p. 133) caracteriza com uma leitura do real e do simbólico, em que o real é a representação do firmamento estrelado e o simbólico, a divinização ou redenção do vencedor.

Se formos de encontro à astronomia e aos mitos gregos, três estrelas podem ser identificadas no mito de Órion, um gigante caçador, filho de Posídon. Por ter tentado violentar Artémis, esta ter-lhe-á enviado um escorpião com a missão de lhe morder o calcanhar, como forma de castigo. Posto isto, o animal e o gigante foram transformados em constelações, e desde então Oríon foge das estrelas de Escorpião<sup>98</sup>.

Aquele que é hoje conhecido como o cinturão da constelação Oríon, é precisamente um

---

97. De acordo com C. Viegas, F. Abraços, M. Macedo; **Dicionário de motivos geométricos no mosaico romano**, Conímbriga, 1993, p. 12.

98. J. Chevalier, A. Gheerbrant; *Dicionário dos Símbolos*, Lisboa, 1994, p. 342.

agrupamento de três estrelas visíveis, vulgarmente chamado de “Três Marias”, cujo avistamento é feito em ambos os hemisférios. No livro de Jó (Job) (38:31) existe a alusão a este conjunto estelar, “*És tu que atas os laços das Plêiades ou que desatas as correntes de Oríon?*”<sup>99</sup>. Um poder que o narrador confere a Deus, e que retira de Jó. Oríon ter-se-á apaixonado por Plêione e pelas suas filhas (Plêiades e Híades), perseguindo-as durante cinco anos, através da Boécia, até que elas foram transformadas em estrelas. Higino (*Gaius Julius Higinus*, 64 a.C. A 17 d.C) escreve no seu livro *De Astronomia*, (2:21) relativamente à constelação Touro, que as Plêiades foram postas à parte do Touro pelos antigos astrónomos, e que eram agora conhecidas por alguns especialistas como a *cauda do Touro*. Acrescenta também, que Órion parece ainda naqueles dias perseguir as Plêiades para Oeste<sup>100</sup>, o que curiosamente vai de encontro com a posição do touro que se encontra marcada na peça de vidro, se julgarmos a posição geográfica em relação ao posicionamento das estrelas.

Com isto, pretendemos demonstrar que quando as três estrelas associadas ao Touro, invocam o firmamento, a luz, através do mito. Para além disto, o touro em termos descritivos, tem o pescoço delineado de forma diferente dos outros animais, parecendo ostentar um cingidouro. Esta característica destacada, parece ir de encontro ao que já havíamos referido, o touro em relação aos outros animais representados é claramente alvo de maior domesticação. Ou seja, o Homem naturalmente emprega este tipo de adorno em animais, quando existe uma relação de proximidade, que tem como objetivo a identificação do animal ou, e, a sua subordinação. Entre os chifres do bovino existe também o desenhar de uma linha de grafismos, que imita o pelo. A característica que é comum a todos é o olho, representado em losango. Este é cortado ao meio e entre ele e paralelamente à linha que liga o nariz à testa, temos o desenhar de dois pequenos segmentos de reta, que embora interrompidos, tomam a forma de uma única sobancelha.

Em conclusão, podemos assumir desde logo, a evidência de que o javali e o urso tenham um tratamento mais similar entre eles no que toca à decoração dos corpos, relativamente à figura bovina. No entanto, todos os animais têm a circundá-los coroas inseridas em formas que procuram o espaço retangular<sup>101</sup>, separadas entre elas pela colocação de segmentos de reta. Também o pescoço do frasco tem duas linhas gravadas a decorá-lo. Mas, voltando à coroa de folhagem, esta surge aqui como prémio do vencedor, motivo decorativo que se aplica a vários materiais artísticos e no vidro referente ao território nacional este é o segundo caso que reportamos neste estudo (veja-se a taça com cena de caça, proveniente de Balsa). Neste recipiente concreto podemos observar três coroas de louro. Lembrando, para que se explique o seu significado, que o loureiro simboliza pela sua

---

99. A. Costa (ed. lit.), *Bíblia Sagrada*, Lisboa, 1971, Job, 39, 31, p. 684.

100. C.J.Higinus, M. L. Grant [trad.]; *The myths of Hyginus*, Kansas, 1960, Astronomica II, XXI, p. 211.

101. Nomeei de “procura do espaço retangular”, porque nos dá a sensação deste, muito embora seja impossível devido à superfície esférica do material vítreo.

qualidade da folha perene, que o faz permanecer verde durante as estações mais frias, a sobrevivência, transportando-nos ao simbolismo da imortalidade. Tornando-se, por isso para os romanos um símbolo de glória, tanto no que toca às batalhas terrenas, como às do espírito. O laço em forma de 8 deitado, funciona como elo, que é colocado no registo inferior das coroas, mostra a ligação, o entrelaçar dos animais e natureza, estes como vencedores ou vencidos na ação e a sua representação como declaração de vitória humana sobre esta. O laço em contexto bíblico, já se torna um símbolo mais pesado, apesar de ser partícula de ligação, funciona em relação a organismos de poder<sup>102</sup>.

Na superfície que medeia a coroa de folhagem e os segmentos de reta (separadores) que subdividem o friso do frasco, vemos a representação de quatro pequenos círculos com centros não preenchidos, em cada canto dos três espaços que procuram a forma retangular. Para além destes, existem linhas curvilíneas que entrecortam os separadores e que parecem dar continuidade aos laços. À primeira vista parece aleatória a sua distribuição, lembrando o desenho das aplicações vermiculares que Morin-Jean (1960: p. 124 e 202) mostra nos vidros gauleses. Contudo, é necessário lembrar que este reconhecimento paralelo de motivos, nos lembra o uso da curva na linha, que tanto nos motivos vermiculares, como aqui, nos transportam ao universo vegetalista. E, contrariamente àquilo que inicialmente nos surge aos olhos, existe de facto um padrão representativo nestas linhas. Mas que aparece num registo vertical em relação ao fundo do frasco, contrariando o registo horizontal em que as cabeças dos animais se encontram. J. de Alarcão (1970: p. 30) descreve o desenho como árvores de forma simples e estilizada, de ramos curvilíneos. A árvore é o símbolo que tanto no paganismo, como no cristianismo, nos transporta do terreno representado nas raízes, aos céus nas suas copas e ramos. Tal como a nível formal parece exercer continuidade com o laço, também ao nível simbólico o faz, exercendo uma entreajuda como marca e elo de ligação.

## Paralelismos

Este frasco tal como já supracitamos possuí um paralelo com a peça de vidro de Ampúrias, quer pela principal técnica utilizada (abrasão executada à roda), mas também como tendo gravações (no que toca às estrelas por exemplo) que funcionam como técnica auxiliar<sup>103</sup>. J. de Alarcão (1970:

---

102. J. Chevalier, A. Gheerbrant.; *Dicionário dos Símbolos*, Lisboa, 1994, p. 396.

103. A mesma conciliação de técnicas pode ser vista nos vidros com a representação do *crísmom*.

p. 31) dá-nos conta de outra peça que concilia as duas técnicas, um frasco do Museu de Siracusa<sup>104</sup> que segundo a sua descrição, contém uma cena de caça entre um javali e um homem auxiliado por um galgo. Por baixo desta figuração, encontra-se um urso em forma de ataque e a paisagem é preenchida com tufo de erva. À direita surge uma figura humana montada que persegue dois veados em direção a uma rede. A paisagem a este nível é feita não só com os tufo, mas também com as árvores. Para além disto, possui uma inscrição. O mesmo autor faz uma aproximação deste ao frasco português pela aparição da figura do urso, e pelo desenhar comum do pescoço dos dois animais que se repetem em ambos os frascos. Afastando-o, assim, do grupo de frascos de Wint Hill. Tão somente por esta descrição escrita, podemos tirar em parte algumas conclusões. Primeiro, representativamente, quer no frasco, quer como no conjunto internacional, ocorre a ilustração efetiva do momento de captura na cena de caça, aproximando-os entre si e afastando-o do exemplo nacional. Também nos exemplos internacionais vemos a presença da figura humana, quer a cavalo, quer a pé, e aqui é suprimida. Armamento e a rede, como instrumentos auxiliares da captura, desaparecem também no “nosso” exemplo. Tal como J. de Alarcão afirma, o frasco português aproxima-se do frasco de Siracusa ao nível do desenho pela representação do urso, que é menos usual, mas distancia-se de ambos os exemplos internacionais pela não presença do touro. Em termos de paisagem temos claramente motivos vegetalistas comuns aos dois frascos referidos e ao conjunto também referenciado, em todos eles nos surgem a representação de árvores. Podemos concluir então, que ao nível da temática apresentada existe uma aproximação maior entre o frasco de Siracusa e os de Wint Hill, mas que ao nível técnico J. de Alarcão defende o contrário.

Uma característica também ímpar neste frasco é a quase total estática das representações, salvaguardando a posição da boca do urso que parece introduzir alguma ferocidade na figura, em oposição à dinâmica de todas as outras composições referidas, e até do vidro de Balsa (que também abordamos). Aqui, as figuras dos animais são representadas como se fossem estátuas, bustos celebrativos, bem ao gosto romano. Embora não tenhamos fundamentos para esta hipótese, lembramos que à semelhança do que acontecia na estatuária humana, aqui poderia surgir uma busca pela retratística<sup>105</sup>. Em que os animais representados possam não ser abstratos, no sentido de representarem um qualquer animal, mas sim representarem animais específicos. Embora, nos pareça pouco provável esta hipótese, por aquilo que consideramos uma falta de elementos de identificação, lembramos a presença das estrelas gravadas no touro que podem dar resposta a isto mesmo.

---

104. Não conseguimos obter informações acerca deste.

105. Confrontar no caso português ao nível da estatuária com M. J. Maciel, *O retrato na Antiguidade Clássica: o exemplo do Augusto de Mértola.*, in M. J. Maciel [dir.], R. H. da Silva [dir.], **Revista de História da Arte**, n.º 5, Lisboa, 2008, p. 12 a 30.

Em termos de paralelismo esta representação do frasco da cena portuguesa, surge com uma proximidade do mosaico. Esta proximidade é maior em termos representativos, do que em relação ao próprio material usado como base, o vidro. Isto, no que concerne à esquemática de distribuição dos componentes individuais da composição do friso, que podemos encontrar na *Villa romana del Casale*, em Piazza Armerina<sup>106</sup> (Sicília, Itália). Trata-se de um painel de mosaicos (**fig. 3c**) de pavimento inserido num pórtico, que conta com 84 imagens de animais (representados ao nível da cabeça) inseridas em coroas de louro. As representações têm uma correspondência de elementos nos animais, nas coroas de louros, no vidro ornada com laços, no mosaico com fitas. Enquanto no vidro temos a procura do espaço retangular, no mosaico temos a existência do espaço quadrado (retangular também), nos preenchimentos dos espaços temos elementos vegetais (embora nos mosaicos também aparecerem pássaros) e existem separadores, que nos mosaicos tomam a forma de linhas entrelaçadas.

## Conclusões sumárias

Através de tudo aquilo que analisámos anteriormente, podemos chegar a algumas conclusões. Em primeira instância, é a existência de uma linguagem que comunica entre o concreto e o simbólico. O concreto que é conseguido por uma dialética construída mediante encontros harmónicos (no sentido de concordância) e tensos, oscilando entre o mito e o real. Tal como J. M. Maciel (1996: p. 132) afirma em relação a mosaicos conimbrigenses, o simbólico expressa-se, aqui também, num campo filosófico, que abrange o pagão e o cristão, sendo este último considerado de grosso modo. Isto, devido a um contexto em que as propostas do Cristianismo já se encontram tenuemente inseridas nas religiosas-culturais subsistentes, na sociedade romana a partir do século II. A temática principal deste vidro reporta-se à representação de animais que saem vitoriosos sobre a luta entre iguais, mas vencidos pelo Homem, expressada numa linguagem pagã. Ainda, assim, é conferida importância ao celebrar da ação principal, a luta, também ela herdada no Cristianismo. Desta feita a realização solene do combate, que caminha par a par entre o real e o simbólico, é ditada pelas crenças cristãs, na vitória da batalha entre o bem e o mal. O vencedor surge, assim, como figura divinizada e liberta, que o cristianismo sacraliza como figura do bem.

Ao nível formal podemos ver representados diretamente do real, os animais e a coroa de louros. De forma indireta e pelo conjunto apresentado, temos a alusão às lutas dos anfiteatros. Num

---

106. M. Griesheimer, *La villa de Piazza Armerina* in A. Feton, **Les dossiers d'archeologie**, n.º 225, Dijon, 1997, p.110 a 117.



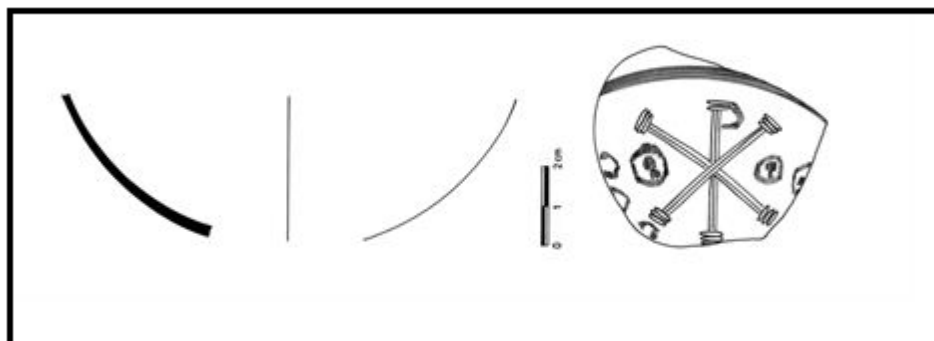
plano simbólico os animais surgem como referência de mitos e a coroa como representação de vitória. No que refere à representação das estrelas no touro, somos mais cuidadosos na avaliação, mas mesmo assim consideramos que haja abertura para a divinização do touro como vencedor, no plano simbólico. A luta é assim o eixo comum, de que brota a necessidade de rito, o celebrar como forma de festejo, apresentado nos testemunhos visuais da romanidade.

#### 4

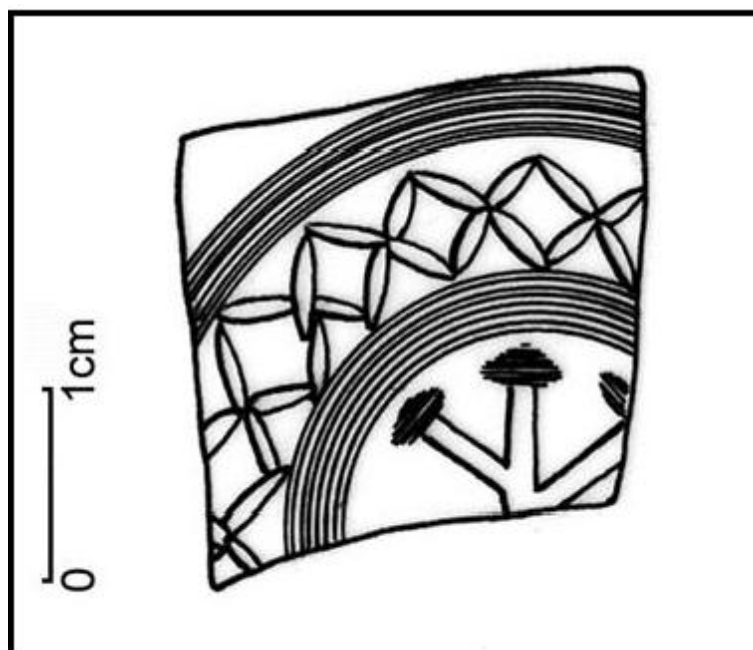
##### «Crísmon»

[Simbólica]

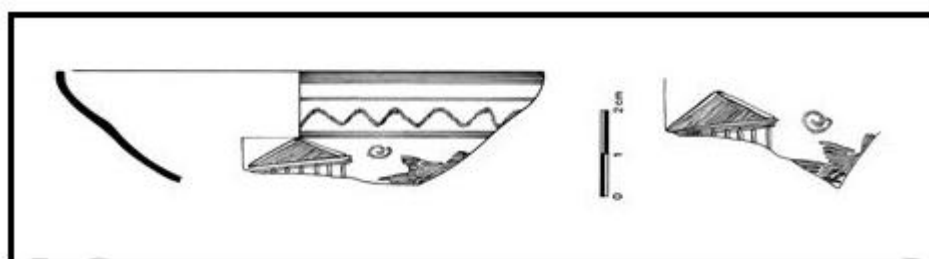
##### Apresentação das peças



**Figura 4.1.** Desenho arqueológico de fragmento de vidro, com a representação de *crísmon* (1), século IV, Braga, Museu de Arqueologia D. Diogo de Sousa. in <http://www.matriznet.imc-ip.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=313674&EntSep=5#gotoPosition> [MatrizNet]



**Figura 4.2.** Desenho arqueológico de fragmento de vidro, com a representação parcial de *crísmo* (2), século IV, Braga, Museu de Arqueologia D. Diogo de Sousa. in <http://www.matriznet.imc-ip.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=313675&EntSep=5#gotoPosition> [MatrizNet]



**Figura 4.3.** Desenho arqueológico de fragmento de vidro, com a representação de *crísmo* (3), século IV, Braga, Museu de Arqueologia D. Diogo de Sousa. in <http://www.matriznet.imc-ip.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=328138&EntSep=3#gotoPosition> [MatrizNet]

Neste capítulo optámos pela subdivisão de um motivo cristão no vidro nacional - o *crísmo* – quer pela sua riqueza enquanto símbolo e a sua difusão, quer pela necessidade de subdivisão categórica neste trabalho. Contudo, não deixaremos de o relacionar com outros contextos.

Trata-se de um conjunto que engloba três peças (**Quadro 4**) em fragmento, e que aqui destacamos pela representação do monograma de Cristo. Por isso, para que haja diferenciação entre ambos, atribuímos a designação de *Crísmo* 1 (**fig. 4.1 e fig. 4a**), 2 (**fig. 4.2 e fig. 4b**) e 3 (**fig. 4.3 e fig. 4c**). Todos os fragmentos têm proveniência de Bracara Augusta, atual Braga e a sua descoberta remete para duas ruas desta cidade. Aqueles que designaremos como *crísmo* 1 e 2 foram

descobertos na Rua Comendador Santos da Cunha<sup>107</sup>, sendo o 3 achado na Rua Dr. Rocha Peixoto. Este último iremos tratar de forma diferente, pelo contexto em que se apresenta.

Os dois primeiros motivos encontram-se gravados, em peças que conciliam esta técnica com a abrasão executada à roda, quanto ao último o fragmento concilia também ambas as técnicas, muito embora o *crísmo* nos surja de forma esgrafitada (escavada). O *crísmo* 1 proveniente de Braga terá feito parte da Coleção de Eduardo Alberto Pires (Braga) e que agora tal como as restantes peças, figura no Museu de Arqueologia D. Diogo Sousa. O *crísmo* 2 terá também ele feito parte de uma coleção privada, de Canon Arlindo Ribeiro da Cunha (Braga).

### Local de produção

Importante é também o facto de que estes testemunhos nos surgem no território que corresponde a atual Braga, e que na era da romanização se denominara Bracara Augusta. Cidade explorada em 138 a 136 a. C. por D. Junius Brutus e fundada por o Imperador Augusto por volta do ano 16 a.C. no fim das guerras cantábricas. Funciona como capital do *Conuentus Bracaraugustanus*, sendo foco de poder jurídico, religioso e económico. Inserida na *Gallaecia*, no século IV vê a sua exploração mineira como uma das mais importantes do Império, e sinal do seu desenvolvimento. Desenvolvimento que se faria notar também ao nível da produção vítrea. O conjunto de fragmentos que aqui apresentamos seria elaborado localmente<sup>108</sup>. Isto no que refere a uma produção secundária, que visa o elaborar das peças em vidro bruto ou reciclado. Esta em contraste com a produção primária que é tida no constituir da matéria-prima, através dos seus componentes químicos (areia e natrão, na Antiguidade) e que é atribuída a duas regiões do Mediterrâneo Oriental (Costa Sírio-Palestina e o Egito)<sup>109</sup>.

### A emergência do *crísmo* como símbolo

O *crísmo* é um motivo difundido na arte, desde a Antiguidade até aos nossos dias. Funciona assim como intemporal e quando aplicado aos diferentes universos artísticos, surge pluridisciplinarmente. Na Antiguidade encontra-se, assim, ligado às diversas áreas artísticas, à pintura e à cerâmica (lucernas), que em contexto nacional podemos ver em Troia de Setúbal<sup>110</sup>.

---

107. J. J. R. Sousa, **Subsídios para a carta arqueológica de Braga**, Santiago de Compostela e Valladolid, 1973, p. 25.

108. M. da Cruz, **Vidros romanos de Bracara Augusta**, Braga, 2001, pág. p.137 a 138

109. M. da Cruz, **O vidro romano no Noroeste Peninsular**, Braga, 2009, p. 169.

110. M. J. Maciel, **Antiguidade Tardia e Paleocristianismo em Portugal**, Lisboa, 1996, p. 211, 212, 239 e 240.

Encontra-se também no mosaico<sup>111</sup>; na escultura funerária<sup>112</sup>; na arquitetura, pelo emprego em si das artes decorativas; e no material eleito por este estudo, o vidro.

Desde sempre apareceu como marca religiosa, usado já na Igreja primitiva. Este símbolo formalmente é conseguido através da sobreposição do Chi (X) e Rho (P), letras do alfabeto grego. Inicialmente seria composto por um Iota (I) e um Chi (X) que representavam as iniciais do nome de Jesus Cristo, IHCOYC XPICOC, e tendo evoluído para o Chi (X) Rho (P) que referencia somente as iniciais do segundo nome<sup>113</sup>. Frequentemente este surge associado ao círculo, que também está intimamente ligado ao universo cristão.

O início da difusão do monograma de Cristo é-nos contada por Eusébio de Cesareia em dois documentos da sua autoria, na História Eclesiástica e na obra Vida de Constantino. Nesta última segundo A. Trevisan (2003: p. 36 e 37), o autor refere Lactânio, que escrevera em 318 d. C.. Este por sua vez, relata-nos que Constantino numa noite antes da Batalha em Ponte de Mílvia (312 d. C) contra o exército de Maxêncio, teve um êxtase em que Cristo lhe apareceu e ordenou que colocasse no escudo das tropas um sinal formado pela interseção do Chi (X) e Rho (P) e que tornasse esta a sua insígnia. Surge assim o monograma constantiniano. Na História Eclesiástica<sup>114</sup> o episódio aparece de forma diferente. Constantino é relatado como o primeiro a ter compaixão dos oprimidos de Roma, tendo por isso invocado o Deus do Céu e seu filho Jesus Cristo, antes da batalha. Saiu vencedor e por isso em sinal de celebração e agradecimento, imediatamente designa um troféu do Senhor, que coloca nas mãos da sua própria estátua. Esta é o *labarum* que é usado para designar o estandarte imperial no qual Constantino manda gravar uma cruz e as iniciais de Cristo<sup>115</sup>.

## Descrição e interpretação dos objetos

### *Crísmo 1*

Trata-se de um *crísmo* conseguido, tanto no Chi (X) como Rho (P) ao nível do corpo principal das letras, por duas linhas gravadas, dispostas lado a lado e paralelamente. No Chi (X)

---

111. No que refere ao âmbito internacional podemos ver o *crísmo* representado no The Hinton Saint Mary Mosaic (Dorset, England, séc. IV d. C.), patente no British Museum e que surge paralelamente a outras representações como Blerofonte e Pégasus, a Quimera e os Evangelhos. Misturando em si linguagens do univ. so pagão e cristão, dentro de uma continuidade formal e tendo como eixo comum, a romanidade / [http://www.britishmuseum.org/explore/highlights/highlight\\_objects/pe\\_prb/t/the\\_hinton\\_st\\_mary\\_mosaic.aspx](http://www.britishmuseum.org/explore/highlights/highlight_objects/pe_prb/t/the_hinton_st_mary_mosaic.aspx) [ ficha de inventário The Hinton Saint Mary Mosaic –British Museum]

112. Sarcófago de Braga (Museu da Catedral de Braga) e as lápides funerárias paleocristãs de Mértola, segundo M. J. Maciel, **Antiguidade Tardia e Paleocristianismo em Portugal**, Lisboa, 1996, p. 167 a 183.

113. M. Feuillet, **Léxico dos Símbolos Cristãos**, Lisboa, 2005, p.115.

114. E. Pamphilus, C. Crusé [trad.], I. Boyle [notes], **The ecclesiastical history of Eusebius Pamphilus.**, New York, 1850, Book IX, Chapter IX, p. 392 a 394.

115. M. Feuillet, **Léxico dos Símbolos Cristãos**, Lisboa, 2005, p.78.

todas as extremidades se encontram gravadas por três pequenos segmentos de reta oblíquos aos “braços” da letra e colocados paralelamente entre si. No Rho (**P**) o mesmo acontece na extremidade inferior, embora o terceiro segmento já não esteja completo. Na extremidade superior da mesma letra temos reproduzidos somente dois segmentos, mas dispostos de uma mesma forma. A voluta desta letra é conseguida através da abrasão executada à roda em contraste com a restante técnica decorativa de gravação, também ela executada à roda. Para além disto, lateralmente ao Chi (**X**) e preenchendo os intervalos que não são trespassados pela outra letra, podemos ver inscritas duas formas abradidas com contornos circulares. Ainda, lateralmente a esta podemos ver alguns motivos curvilíneos. Quanto aos motivos que designámos com contornos circulares, J. de Alarcão (1970: p 32) caracteriza-os como espirais, pelo seu preenchimento, dando a conhecer de que se trata de um motivo menos utilizado, que o próprio círculo. Se por um lado a forma da circunferência num universo cristão, é tida como a figura geométrica perfeita, sem começo, nem fim, incomensurável, vista como atributo de Deus em oposição ao quadrado, símbolo da vida terrena. Por outro, a espiral por analogia a esta sugere uma ideia de evolução histórica, conhecida na História da Salvação dos cristãos.<sup>116</sup>

Ainda o mesmo autor, traça no que refere às linhas curvas supramencionadas, um paralelo de semelhança com o frasco de Highdow Hill. Muito embora, nos pareça que possam existir semelhanças, no frasco estrangeiro temos a disposição em friso de motivos em S. No fragmento português não parece evidente a constituição do mesmo motivo, juntando ainda o facto de que na peça estrangeira este mesmo motivo é repetido de forma lógica, sequencial. Lógica essa que não parece ser comum ao fragmento nacional.

## Paralelismos

Em termos representativos no vidro, podemos comparar o *Crísmom* 1 com uma taça (**fig. 4d**) proveniente de Roma (século III a IV), patente no British Museum<sup>117</sup> (Londres) que ilustra também ela o monograma de Cristo. Nesta peça estrangeira estão representadas três figuras humanas, e dista da nacional pela sua técnica decorativa, conseguida a ouro. No entanto apresenta igualmente o monograma com dois motivos laterais. Se na peça portuguesa estes motivos apesar de ao nível do contorno procuram a forma circular, o seu interior emite um efeito em espiral, na peça de Roma

---

116. *ibidem*, p.40 e 61.

117. Ficha de inventário da peça [http://www.britishmuseum.org/research/search\\_the\\_collection\\_database/search\\_object\\_details.aspx?objectid=61760&partid=1&searchText=gold+glass+christ&fromADBC=ad&toADBC=ad&numpages=10&orig=%2fresearch%2fsearch\\_the\\_collection\\_database.aspx&currentPage=5](http://www.britishmuseum.org/research/search_the_collection_database/search_object_details.aspx?objectid=61760&partid=1&searchText=gold+glass+christ&fromADBC=ad&toADBC=ad&numpages=10&orig=%2fresearch%2fsearch_the_collection_database.aspx&currentPage=5) [The British Museum - “Drinking-vessel” com crímon]

estes dois motivos buscam igualmente a circunferência, mas encontram-se no seu interior totalmente preenchidos.

Harden (1960: p. 69 a 75) faz referência a cinco peças com cenas imagéticas cristãs, das quais três delas apresentam a representação do *crísmo*. As duas primeiras que apresentaremos, são também referenciadas por Morin-Jean (1922-23: p. 244 e 246) e Kisa (vol. 2, 1908: p. 619 e 623). Uma primeira que apresenta as figuras bíblicas de Adão, Daniel e Susana (Louvre), uma segunda com a figuração de Abraão e Isaac (Bellon Collection, Rouen) e por último o levantamento de Lázaro (Musée Lecuyer, St. Quentin). No vidro com a cena que figura Adão, o *crísmo* é sem dúvida a figura chave, central, que nos intervalos das letras vê representadas estrelas. À sua volta desenrola-se em friso a cena bíblica, em que os personagens são intervalados com vegetação. Na que figura Abraão (contém inscrição) o monograma encontra-se disposto a um nível inferior central da cena e como motivo secundário, ladeado pelo sol à sua direita, e à sua esquerda, pela lua. No último vidro (contém inscrição), o motivo por nós estudado aparece ao nível superior central da decoração. Destes exemplos aquele que contém a cena de Lázaro<sup>118</sup>, possui claramente semelhanças com o *crísmo* 1. Estas são sentidas ao nível do desenho, ambos são conseguidos pela gravação de linhas paralelas no corpo central das letras, que não se repete nas restantes peças. O mesmo não acontece para as extremidades, que no exemplo estrangeiro quando rematadas, não possuem três níveis conseguidos por pequenos segmentos de reta. Harden (1960: p. 72) demonstra, ainda, que do subgrupo de vidros que apresenta, este, é o que mais se afasta das restantes peças.

## ***Crísmo 2***

Trata-se também este de um fragmento de bojo de taça, em que aparece a gravação do Chi (X) Rho (P). Este já só se encontra parcial, preservando apenas três dos seus “braços” e é conseguido através da gravação. Parece inserir-se numa coroa, em que os contornos desta são abradidos, linhas sequenciais curvas que parecem fazer parte de círculos, agrupadas a dois níveis por conjuntos de oito (embora estas não sejam muito distintas). As linhas terão sido representadas ao acaso em número de oito? Possivelmente, contudo, este número leva-nos até ao oitavo dia em que Cristo ressuscita, a Ressurreição do Salvador e com ele, da Humanidade.

Entre estes dois conjuntos de linhas, aparecem motivos decorativos gravados, que J. de Alarcão (1970: p. 32) designa como losangos, motivos comuns no vidro, e que para nós são losangos formados pela junção de motivos de ordem vegetalista, nomeadamente florais. As flores encontram-se frequentemente ligadas ao *crísmo*, muito embora nem sempre nessas representações

---

118. Kisa mostra outra peça de vidro com a mesma cena representada, mas sem que haja a repetição do *crísmo* in V.A. Kisa, **Das glas im altertume**, volume 3, Leipzig, 1908, p. 887.

formem frisos completos e contínuos, exemplo disso mesmo é um dos topos do sarcófago paleocristão proveniente da mesma área dos vidros aqui tratados, Braga<sup>119</sup>. Nesta peça de cariz funerário, o monograma surge intervalado por flores e com uma coroa vegetal à volta, em que nela também constam mais duas flores.

Voltando, aos motivos florais do vidro tratado, estes aparecem isoladamente e em grupo no mosaico, tendo Licínia N. Correia (2005: p. 53, 108 [est. 13], 144 [fot. 19], 145 [fot. 21]) denominado como flores geometrizadas. Terá, assim, fornecido exemplos, no caso de motivo isolado temos o mosaico da sala 46 de Pisões (Beja) e como motivo agrupado, um mosaico da Mexilhoeira Grande (Abicada, Lagos), patente no Museu Regional de Lagos. Nesta última representação o motivo surge agrupado como na figura, mas repete-se a outro nível, construindo losangos tanto ao nível horizontal, como vertical.

Estas flores poderão assim surgir tão somente estilizadas, mas assemelham-se à representação de uma flor denominada vulgarmente como erva-coalheira (*galium verum*). O que nos leva à sua associação com Cristo, é a lenda relativa à noite do nascimento deste. A Virgem Maria terá enchido a manjedoura em que deitaria o menino de finas ervas, o tomilho (*thymus vulgaris*), a aspérula (*galium odoratum*), os dentes-de-leão (*senecio*) e esta erva-coalheira (*galium verum*). Ainda, hoje, os ingleses a denominam como *Lady Bedstraw* (Cama de palha da Senhora).<sup>120</sup> Existem outras variações do mito, que dizem que tão somente estas ervas se tornaram ouro, quando o menino as tocou.

As linhas circulares conjugadas com estes motivos, sugerem a evidência de uma coroa, que normalmente se encontra associada à consagração do deus, unindo aqui o monograma de representação terrestre de Cristo com o império celeste de Deus.

## Paralelismos

J. de Alarcão (1970: p. 33) cita dois paralelos, um que deveria estar presente no Museo Arqueológico Nacional (Madrid)<sup>121</sup> e proveniente de Elche. Relativamente à coroa, a que nos referimos no fragmento nacional os contornos são idênticos, mas o preenchimento desta é feita por bandas de círculos. O outro paralelismo é relativamente a uma peça de Ciney (Bélgica) que é demonstrada pela decoração exterior ao *crísmo*, de grades e ramos de videira, como possível abertura de temática que poderia ser encontrada na peça nacional, se estivesse completa.

---

119. M. J. Maciel, *Antiguidade Tardia e Paleocristianismo em Portugal*, Lisboa, 1996, p. 167 a 171.

120. F. W. Hackwood, *Christ Lore the Legends, Traditions, Myths, Symbols, Customs and Superstitions of the christian church*, Detroit, 1902, p. 45.

121. Não conseguimos encontrar bibliografia relacionada, e não consta do inventário em linha do Museo Arqueológico Nacional (Madrid) disponível em <http://man.mcu.es/coleccion/domusMasInformacion.html>

Uma outra peça (**fig. 4e**) que se encontra no Metropolitan Museum (Nova Iorque) do século IV e início de V, aproxima-se da do British Museum (Londres), referida em paralelismo com o primeiro *crísmo*, pela técnica utilizada e por possuir figurações humanas. Desta feita encontram-se São Pedro e São Paulo apresentados, e com inscrição a identificá-los. No entanto ao nível da representação do *crísmo*, possui maior semelhança com este segundo fragmento nacional, pois ambas encerram o símbolo cristão num círculo. Muito embora, seja recorrente esta representação, é importante lembrá-la nestas duas peças, pela igualdade da matéria-prima.

### ***Crísmo 3***

Quanto a esta peça optámos por inseri-la num outro capítulo, pela sua “secundarização” enquanto motivo relativamente à restante riqueza decorativa que este fragmento apresenta. No entanto, não quisemos deixar de a referir.<sup>122</sup>

## **5**

### **«Decoração vegetalista como motivo dominante»** **[Decoração vegetalista]**

### **Apresentação das peças**

Neste capítulo abordamos duas peças (**Quadro 5**) em que a decoração vegetalista estilizada é o motivo dominante. A primeira peça trata-se de uma garrafa de vidro (**fig. 5.1**) proveniente de um contexto funerário, da necrópole da rua D. João de Castro, Faro<sup>123</sup>. A segunda (**fig. 5.2**) por sua vez terá sido encontrada em Largo do Paço, Braga<sup>124</sup>. Muito embora as suas localizações sejam muito díspares, claramente encontramos um paralelo em ambas as temáticas. A primeira peça surge na forma 104b de Isings, cuja datação localiza-a tardiamente no século III a IV d. C. e que vai de encontro ao que Jorge de Alarcão defendera no seu artigo *Abraded and engraved late roman glass from Portugal*.

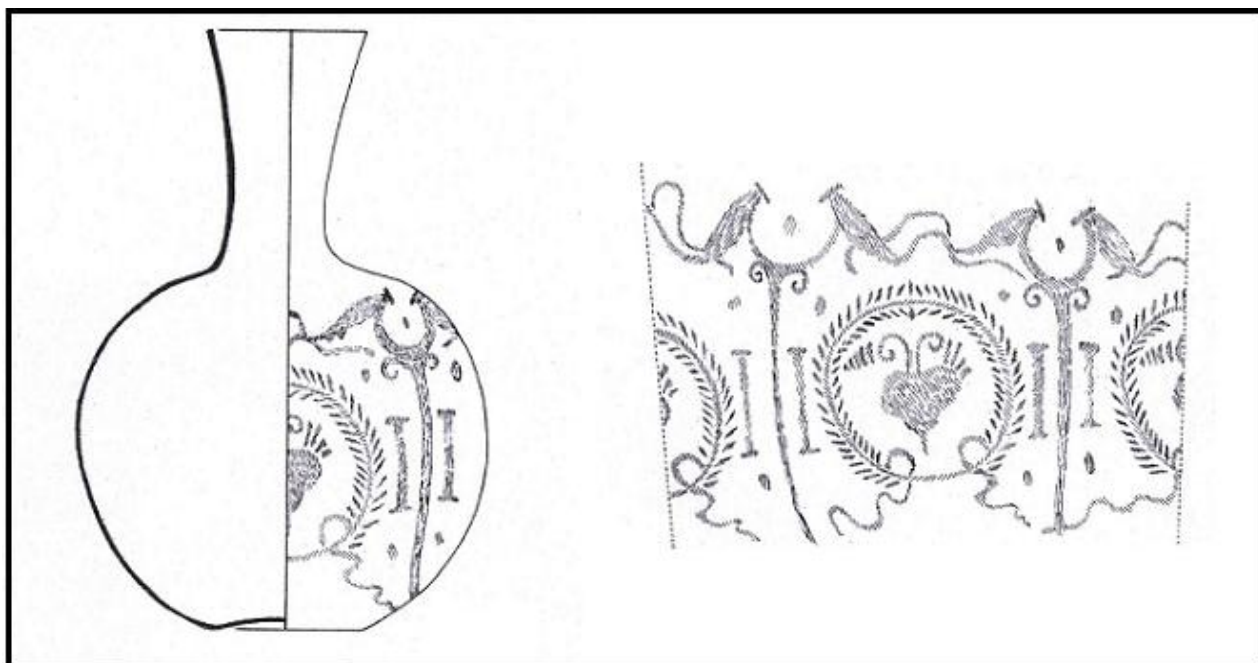
---

122. M. da Cruz, **Vidros romanos de Bracara Augusta**, Braga, 2001, p.137.

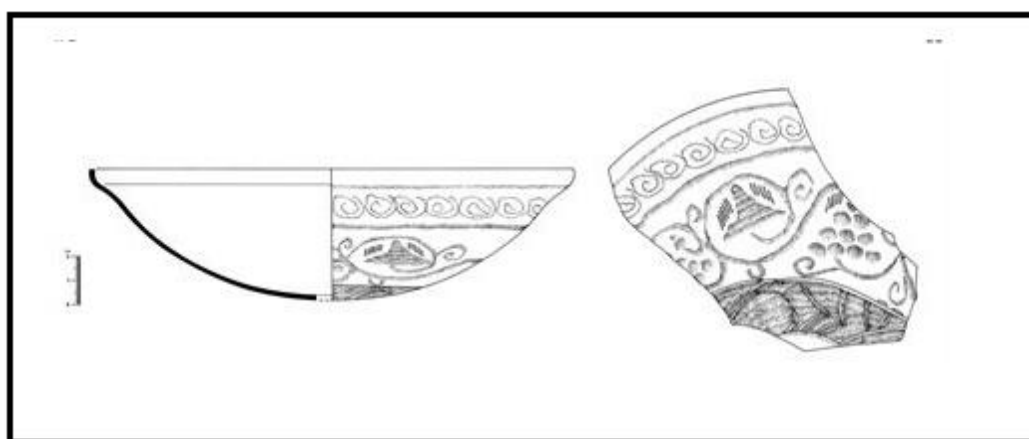
123. A. Viana, *O cemitério luso-romano do Bairro Letes*, in M. Domingos [dir.], **Brotéria**, volume 53, Porto, 1951, p. 145./A. Viana, **Vidros Romanos em Portugal: breves notas**, Porto, 1959, p. 6.

124. Informação disponibilizada no programa MatrizNet, na ficha de inventário 2004.1597 (pertencente ao Museu Arqueológico D. Diogo de Sousa, Braga).





**Figura 5.1.** Desenho arqueológico de garrafa com motivos vegetais e curvilíneos, final do século III d. C. a IV d. C., proveniente da rua D. João de Castro, Faro. *in* (Alarcão, 1968b: Estampa VIII)



**Figura 5.2.** Desenho arqueológico de taça com motivos vegetais e curvilíneos, século IV d. C., proveniente de Largo do paço Braga, Museu arqueológico D. Diogo de Sousa, Braga *in* <http://www.matriznet.imc-ip.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=1025116> [MatrizNet]

## Garrafa de vidro

Nesta garrafa que se encontra no Museu Arqueológico e Lapidar do Infante D. Henrique (Faro) podemos ver a repetição do mesmo motivo quatro vezes. Este motivo encontra-se inserido numa secção, que procura o espaço quadrangular em termos de desenho. Apesar de existirem

ligeiras diferenças na repetição do motivo, em traços gerais o que podemos ver é centralmente disposta em cada um destes espaços uma folha cordiforme, trilobada, que está segura em duas gavinhas que por sua vez terminam em curva no respetivo registo superior. Incisões paralelas às gavinhas, na da direita, encontram-se ao nível da curva da gavinha, e do outro lado começam desde a sua ligação à folha. Estas incisões tendem a diminuir no sentido de dentro para fora. A circundar este motivo temos uma coroa vegetal estilizada, conseguida através de incisões diagonais. Desta descaem abaixo duas fitas curvilíneas. Nas laterais da coroa temos disposto um motivo em forma de I. Que acima e em baixo é pontuado por um pequeno motivo circular preenchido. A separar estes conjuntos de motivos repetidos, temos de cada lado, linhas que no seu registo superior terminam em volutas, assemelhando-se mesmo a colunas arquitetónicas com capitel jónico. A encimá-las temos círculos abertos superiormente na proporção de  $\frac{1}{4}$ . No seu interior centralmente, uma vez mais, temos a pontuação com um pequeno círculo preenchido. A rematar os fechos desta forma maior e a separar o bojo do gargalo, temos na diagonal formas bolbosas alongadas em diagonal, das quais saem linhas curvas que vão entrecruzar com o mesmo motivo repetido do lado oposto. Abel Viana (1951: p. 157) diz-nos que a ilustração patente neste objeto foi conseguida através de grande perícia e paciência, criando um conjunto correto e vistoso, tendo ainda em conta a dificuldade da gravação ser feita num vidro de extrema fragilidade. Privilegia, assim, o processo da feitura do objeto, ajudando a demonstrar a qualidade do trabalho e o seu valor artístico.

### **Taça de vidro**

Esta peça que se encontra patente no Museu D. Diogo de Sousa (Braga), apresenta ao nível superior da taça o desenho de um friso, balizado por duas linhas e que centralmente tem a repetição de espirais. Abaixo desse friso podemos ver ramos estilizados de videira que neste fragmento ligam uma folha de videira, a dois cachos de uvas. Tanto a folha como os cachos encontram-se dispostos contrariamente àquele que seria o seu real centro de gravidade. Um dos cachos encontra-se quase completo, de onde podemos discernir o número total de dez bagas, dispostas em linhas de números descendentes (quatro, três, dois e um). Tanto neste cacho, tal como na folha podemos ver incisões similares as que encontrámos na folha cordiforme da garrafa acima citada. Ao centro temos uma coroa vegetal que tem algumas incisões em V dispostas na diagonal em linhas duplas, tal como as linhas que lhe a delimitam. Esta é ainda totalmente preenchida.

### **Paralelismos**

J. de Alarcão (1970a: p. 34) traça um paralelo para a garrafa de vidro, no que concerne à vegetação estilizada, com o frasco da cena de caça de Highdown Hill, e nós acrescentamos que na mesma linha representativa encontra-se um outro frasco da Universidade de Missouri apresentado por G. Davison Weinberg (1967). Outro exemplo é ainda assinalado em C. S. Lightfoot (2007: p. 97), uma peça escocesa, em que os motivos vegetais também são apresentados.

No entanto, cremos que apesar de existir estilização vegetativa comum entre todos os frascos, eles de facto divergem em muito. Não apresentam as mesmas tipologias que os frascos nacionais, muito embora entre eles sejam semelhantes, possuem pé, bolbo e um pescoço alto e alongado (diferindo na abertura do bocal).

No que toca à temática o de Highdown Hill tem maior predominância da figuração animal em detrimento dos motivos vegetais apresentados. E, no frasco de Missouri apesar da temática vegetal e os geometrismos ditarem a decoração da peça, em que poderemos ver o cacho e outros elementos vegetais dispostos em faixa semicircular, da qual decaem fitas, tal como na garrafa portuguesa, ainda assim o desenho ao nível formal afasta-se claramente das peças portuguesas. O mesmo acontece com a peça escocesa.

No entanto, ao nível da técnica decorativa utilizada em relação à garrafa de vidro nacional e em comparação aos exemplos europeus, existe um referente comum. Este é ditado pela abrasão executada à roda, mas que desta feita distingue-se por ser elaborada de forma mais “leve” (mais superficial). Alarcão (1970a: p. 34) e G. Davison Weinberg (1967: p. 28) baseados no trabalho de Harden remetem esta técnica para uma produção do Este, mais precisamente da Síria e do Egito. O que faz com que em termos de paralelos com outras peças provindas dessas regiões, saibamos que esta técnica foi utilizada não só no século IV, como também já em início do século V d.C.

Voltando à segunda peça nacional, a taça, temos os ramos estilizados de videira que encontram um paralelo, e embora este não conte com o cacho ou a folha, partilham de um mesmo carácter curvilíneo e de uma relação de disposição do motivo, ou seja este é conseguido de forma livre, sem que haja lógica de repetição. Este segundo fragmento pertence ao espólio de vidros de S. Cucufate (Vidigueira), J. Nolen (1988 : p. 46, est. VI) identifica-o na forma 116 ou 117 de Isings. De qualquer maneira esta identificação tipológica, embora não seja precisa, transporta-nos sempre para um universo da produção do século IV d. C., datação esta que vai de encontro, precisamente à datação da taça que aqui nos encontramos a abordar. Para além disso, a mesma autora remete-nos para um outro paralelo deste fragmento, desta feita temos a parte de um recipiente encontrado numa camada do criptopórtico de Conímbriga<sup>125</sup>. Este também conta com linhas curvilíneas que

---

125. J. de Alarcão e R. Étienne (ed. lit), **Fouilles de Conimbriga : Céramiques diverses et verres**, VI. Conímbriga, Paris, 1976-1979, p. 194, estampa XLII.

encontram maior semelhança com a garrafa de Braga do que com a taça de Faro. Conta, ainda, com pequenos pontos circulares que vemos ser utilizados acima e abaixo do motivo I da garrafa supracitada e que reforçam esta maior identificação. Existe, ainda patente uma certa semelhança com o desenho e a pontuação das árvores, patente na garrafa dos animais (Vitória na luta) já citada neste estudo.

No entanto a diferença é que este fragmento Conimbrigense possui uma linha contínua, sem que haja o nascimento de linhas “afluentes”. No caso do fragmento de S. Cucufate, estas mesmas linhas “afluentes” existem tal como na peça de Braga e terminam em espirais. Um referente real em termos vegetais, seriam as ramificações naturais de ramos, que aqui se encontrariam estilizadas. Contudo, sem o restante fragmento, não podemos indagar se seria uma alusão a uma planta única, como no caso da taça de vidro, que sabemos de que se trata de uma videira. De qualquer modo, todos os vidros aqui identificados, têm sempre uma base comum, a representação vegetal estilizada. Todavia desconhecemos outras peças que partilhem de uma distribuição idêntica da garrafa de Faro, em relação aos motivos vegetais. Muito embora a garrafa dos animais (Vitória na luta) patente no Museu Nacional de Arqueologia (Lisboa), pela repetição de motivos (embora apresente animais diferentes) e a sua respetiva inserção ao nível do desenho em espaços que procuram o quadrado, pela coroa a englobar o motivo principal e pelos motivos vegetais que rodeiam esta mesma coroa, se assemelhe com a primeira citada numa mesma lógica distributiva, de apresentação. Em parte assemelham-se ambas à forma como os mosaicos podem ser apresentados, em espaços geométricos (neste caso retangulares/quadrangulares) onde são inseridos medalhões circulares. Embora, no caso do vidro a aplicação do desenho seja diferente, pelo volume que as peças apresentam, porém em ambos os casos existe uma bidimensionalidade representativa patente. A taça de motivos vegetalistas encontra também uma lógica distributiva semelhante à taça da cena de caça nacional, muito embora esta última não apresente um friso decorativo de fecho. Ambas partilham na sua base de uma coroa vegetal, que na primeira peça não sabemos o que conteria, e que se numa o motivo central disposto é vegetal, na outra é animal. Nas quatro peças nacionais é eixo comum toda a representação vegetal, seja como temática principal ou secundária. Outro fator principal, à exceção da garrafa dos animais (Vitória na Luta) que parece procurar uma certa vertente retratística, de imobilidade das figuras, em todas as outras peças portuguesas parece existir uma busca de movimento. Acreditamos que para além da óbvia locomoção dos animais na taça de Balsa, a representação de incisões ao lado das folhas e das uvas lhe atribuem uma certa mobilidade. Como se representassem o espaço em que elas se podem mover, característico de um ambiente natural, propício e subjugado às condições do tempo. Se na locomoção dos animais é óbvio essa procura de movimento, aqui existe como que uma busca de abertura a que ele possa ser feito, sem que seja na

realidade simulado no desenho.

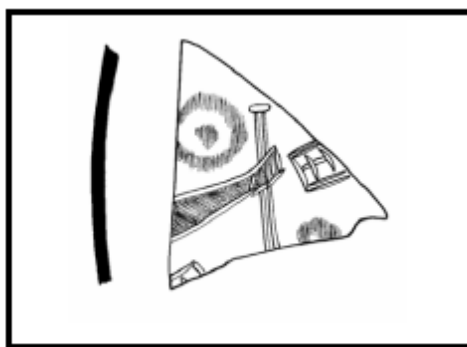
“Entre os gregos, o cultivo da videira é de tradição relativamente recente em relação à do trigo. Por isso também não pertence a uma deusa muito antiga como Deméter, mas a Díonísio (...)”<sup>126</sup>, deus que associado aos mistérios da vida depois da morte, ao ciclo de nascimento e ressurgimento, que faz com que a videira se tornasse um símbolo funerário, que tem continuidade na simbologia cristã. “Eu sou a videira verdadeira e Meu Pai é o agricultor.”<sup>127</sup> As vides são os seus irmãos, e aquelas que não dão fruto são jogadas ao fogo. A videira pelos seus frutos, pelas suas vides representa as ligações entre Jesus, seu Pai e os homens. Quando carregadas são a imagem ideal da igreja. O vinho é o sangue de Cristo.

## 6

### «Janelas»

[Decoração arquitectónica/urbanística]

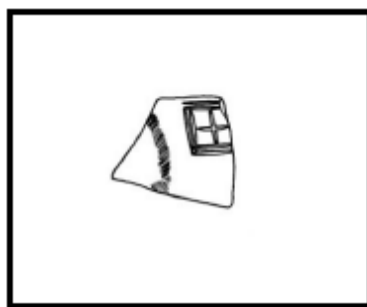
#### Apresentação e interpretação das peças



**Figura 6.1.** fragmento de taça arqueada com representação braço empunhando um bastão, duas janelas parciais e motivos geométricos, proveniente de Braga, século IV in ( Cruz vol. 1. 2009: p. 153).

126. Chevalier; A. Gheerbrant, **Dicionário dos Símbolos**, Lisboa, 1994, p. 694.

127. Alcindo Costa (ed.), **Bíblia Sagrada**, Lisboa, 1971; São João, 15:1, p.1397.



**Figura 6.2.** fragmento de taça arqueada com representação de janela, proveniente de Braga, século IV *in* (Cruz vol. 1., 2009: p. 153).

Mário Cruz (vol. 1, 2009: p. 153) mostra-nos um desenho arqueológico de dois fragmentos paleocristãos<sup>128</sup>, provenientes de Braga. Estas duas peças contam com algumas representações. Uma delas possui um braço a segurar um possível bastão, e que o mesmo autor questiona muito sumariamente, através da legenda da peça, como sendo uma representação de Abraão. Esta possui ainda, um motivo geométrico completo, círculo, com um ponto no seu centro e uma delineação não completa de outro motivo curvilíneo (**fig. 6.1**). Comum às duas é a representação de janelas. Se no primeiro fragmento podemos ver duas representações incompletas destas, o segundo fragmento conta tão somente com uma (**fig. 6.2**). Fariam estas parte de uma decoração arquitetónica maior?

## Temática

No que toca à representação e tal como Mário Cruz (vol. 1, 2009: p. 153) refere, concordamos com a possibilidade de se tratar de um testemunho alusivo a Abraão e mais incisivamente ao sacrifício, não consumado, do seu filho Isaac<sup>129</sup>. Esta possibilidade baseia-se na existência de paralelismos, que podemos ver citados em Harden (1960: p. 70 a 72) e no *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie* ( vol. 7, parte 2 ; 1907-1953 : p. 1576 a 1577). O primeiro mostra-nos o estudo de dois exemplos e no segundo podemos analisar visualmente a reprodução do desenho de outro par de peças. Em todos os casos é comum um conjunto constituído por figuras, Abraão, Isaac e o carneiro (que o substituí no sacrifício); por instrumentos de rito, a “arma” do sacrifício e o altar; e, finalmente a presença de elementos naturais que se coadunam com a descrição do espaço exterior do episódio bíblico. Numa das peças de Harden, que contém inscrição, podemos ver a representação de motivos circulares, também presentes (ou pelo menos

---

128. As características das peças são bastante limitadas, optámos por isso pela não construção de um quadro à semelhança do que acontecera com as outras.

129. Alcindo Costa (ed.). **Bíblia Sagrada**. Lisboa, 1971; Génesis, 22: 1 a 19, p.43

parcialmente presentes) nas peças nacionais. Contudo, em nenhum dos casos estrangeiros surge a representação daquilo que identificámos, na senda de Mário Cruz, como janelas, muito embora na outra peça de Harden, patente no Landesmuseum possamos ver como pano de fundo, a representação arquitetónica de um santuário. O que nos leva a pensar que as janelas seriam possivelmente vistas de um espaço exterior, e não a partir de dentro de uma edificação.

Na mesma peça podemos analisar, ainda, o desenho de um bastão, que vai de encontro àquilo que parece estar representado numa das peças nacionais, distanciando-se das outras, em que este é substituído por uma folha, ou por um objeto em forma de lâmina. Nos casos de Harden, estes instrumentos encontram-se numa posição horizontal, opondo-se à verticalidade da arma na nossa peça. E, nos outros dois exemplos estes instrumentos estão dispostos diagonalmente com tendência vertical, possivelmente uma posição assumida devido à necessidade de adaptação da cena ao espaço vítreo em que se inscreve, existindo uma clara desproporcionalidade ao nível do desenho. Estas duas últimas peças distanciam-se da nacional pelo emprego da técnica dourada.

Apesar desta temática ser uma forte possibilidade na interpretação das peças portuguesas, os motivos apresentados não são suficientes para assegurar a identificação do conjunto. Por isso mesmo e buscando a complementação deste estudo de peças bracarenses, procurámos fazer uma outra leitura, tendo como enfoque principal as presenças arquitetónicas acima determinadas.

## **Janelas**

No que concerne à representação das janelas, formalmente são retangulares, e no seu interior encontram-se traços que nos mostram as divisas normais destas. No entanto no que concerne ao primeiro fragmento, que tem a representação mais completa delas, podemos ver uma estrutura que pode assemelhar-se a gradeamento. Isto, em adição ao facto de que a maioria das peças estudadas desta época, quando apresentam edificações arquitetónicas, encontra-se diretamente ligada ao religioso. Normalmente referenciam os templos, ou construções relativas às cenas bíblicas.

As referências a este elemento arquitetónico na Bíblia são variadas, podemos encontrá-las em Jeremias (22:14), nos Cântico dos Cânticos (2:9), Eclesiastes (12:2), Daniel (6:10), Sinfonias (2:14), Reis (1: 6, 7 e 2: 7, 19) e em Ezequiel (40: 22, 29, 36 e 41:16, 26)<sup>130</sup>. No II livro dos Reis, a palavra surge, mas como termo figurado, e à exceção de I livro dos Reis e Ezequiel, todas as referências ao(s) termo(s) janela(s) não se associam a nenhum edifício individual retratado ou

---

130. Alcindo Costa (ed.), **Bíblia Sagrada**, Lisboa, 1971; Jeremias, 22:14, p.1055 - Cântico dos Cânticos, 2:9, p.867 - Eclesiastes, 12:2, p.864,- Daniel, 6:10, p. 1182 - Sinfonias, 2:14, p. 1240 - Reis I, 1: 6 e 7 p. 398 - Reis II, 2: 7 e 19, p. 434 - Ezequiel; 40: 22, 29 e 36, p. 1160; 41:16 e 26, p. 1161.

referenciado expressamente neste conjunto de textos cristãos. No que toca ao I livro dos Reis no tema da edificação do templo de Salomão, podemos ler:

*“O rei pôs no templo **janelas com grades de madeira**. Construiu, encostados aos muros do edifício, andares que rodeavam o templo e o santuário” (1:6,7)*

Também relativamente a Ezequiel e à reconstrução da cidade de Deus, e mais especificamente do novo templo:

*“O interior do templo, os vestíbulos do pátio, as soleiras, as **janelas gradeadas** e as galerias em toda a volta nos três cantos em frente as soleiras, eram guarnecidos de madeira desde o solo até às janelas que se encontravam fechadas” (41: 16)*

*“Havia **janelas gradeadas**, palmeiras, de um e outro lado, nas paredes laterais do vestíbulo, nos aposentos laterais do templo e nos cobertos” (41:26)*

Em suma, em ambos os casos as janelas surgem agarradas ao templo e ao que o seu conceito religioso demonstra. Também podemos associar a janela à passagem da luz, simbologia intimamente ligada ao templo de Jerusalém pela inserção destes elementos em três diferentes direções: nascente, sul e poente. O bastão, por sua vez, está ligado ao poder superior, vindo dos deuses, funcionaria como arma “mágica”. Na Grécia seria usado pelos professores, pelos juízes e pelos generais. No cristianismo estes soldados, seriam os de Deus. Este motivo representado é assim, aqui, associado a Abraão, mas relembramos também a sua ligação ao Bom Pastor e a Aarão.

*“(...) com o altar de ouro para os perfumes e a **arca da aliança**, toda coberta de ouro, e contendo um vaso de ouro com o maná, a **vara de Aarão**, que tinha florescido, e as tábuas da aliança.” (Hebreus 9:4) <sup>131</sup>*

O bastão, a vara, em Aarão relaciona-se com o templo de Salomão, através da arca da aliança. Para esta teria sido construída no templo um altar.

Gostaríamos, ainda, de ressaltar que esta interpretação a partir dos textos bíblicos é somente uma abertura de temática e que caminha na procura do entendimento cristão da imagética das peças, em detrimento do pagão. No entanto, não podemos assegurar pela sua fragmentação o domínio da forma já cristianizada.

---

131.Alcindo Costa (ed.). **Bíblia Sagrada**. Lisboa, 1971; Carta aos hebreus, 9:4, p.1551



**Reapresentação da peça *crísmo* 3**

Quanto à peça que já referenciámos como contendo um *crísmo*, e que designámos nesse âmbito de *crísmo* 3 (**Quadro 4, fig. 4.3 e fig. 4c**), detém em si outras figurações. Podemos ver o que resta da representação de um templo que teria oito colunas no frontispício, das quais só resta a representação parcial de seis e um frontão triangular. Por isso mesmo, temos um templo octostilo, tipologia identificada em Vitruvius, no seu Tratado *De Architectura*.<sup>132</sup> Disposta ao seu lado esquerdo temos a representação gravada das asas e parte da cabeça de uma ave, em que se inscreve um *crísmo* e entre esta e o templo, surge um motivo espiralado. Esta composição encontra-se imediatamente abaixo de um friso, este é marcado nos seus contornos por linhas retas e no seu preenchimento podemos ver uma linha contínua em ziguezague.

As asas desta ave pelo modo em que se encontram dispostas, sugerem o movimento do bater das asas. O voo é o ascender, o delinear das relações entre o céu e a terra, para os gregos era sinónimo de mensagem, presságio dos céus. No cristianismo este voo está também associado aos anjos, fazendo com que as aves, por ligação sejam símbolos da liberdade divina, sem raízes terrestres. Nesta representação a espécie de ave não é identificável, mas lembramos que na Antiguidade, e segundo Toynbee (1985) existe a representação na arte de variadíssimas espécies, em que ele próprio identifica vinte e oito delas.

Relativamente a outros fragmentos vítreos encontrados em território nacional, nomeadamente aqueles que detém em si a representação de janelas, delineámos aqui um paralelo com a ligação à edificação religiosa. As janelas como identificação do templo, e aqui a fachada do templo por si só. Aquilo que se torna relevante é o facto de que estas construções religiosas serviriam de marco terrestre, real, ferramenta de diálogo entre o concreto e o abstrato religioso. Seriam a ligação terrestre ao “universo celeste”, independente da crença religiosa que ali se praticasse. O templo para Iavé era local de reunião, com Cristo, o verdadeiro templo seria o da alma, guardada em seu corpo. No paganismo esta edificação arquitectónica encontrava-se ligada à observação dos astros, do mundo celeste, seria a habitação dos deuses na terra.

---

132. Vitruvius, M. J. Maciel (trad., int. e notas); **Tratado de Arquitectura**, Lisboa, cop. 2006, Livro III, Capítulo III, 7, p 115.

## Paralelismos

Encontra-se no Museu da Biblioteca do Vaticano uma taça de vidro branco (**fig. 7a**) de formato hemisférico (45 mm por 70 mm de diâmetro), que contém uma cena, cuja técnica utilizada para a sua elaboração terá sido a gravação executada à roda.

A cena apresentada nesta peça tem como pano de fundo, representado ao nível inferior e num registo médio da parede lateral, uma extensão de água, interrompida por pequenas porções de terra. Constam, ainda oito figuras nuas, que desempenham o papel de pescadores. Estes elevam-se até um registo superior da parede vítrea, a rodeá-los existem vários peixes de representação similar, que variam em tamanho e posições. Para além disso, os pescadores encontram-se ladeados de parafernália referente à sua atividade piscatória. Destas oito figuras, seis encontram-se assentes nas pequenas porções de terra, enquanto as restantes são representadas em cima de pequenas embarcações. Existem, ainda, outras três que se distinguem destas porque se encontram a nadar numa posição diagonal. Considerando a posição da peça, pelo ditar de um suporte de metal que esta, agora, apresenta (similarmente ao que acontecia com as peças diatretas, que mais à frente veremos) podemos dizer que surge numa posição central, horizontalmente, e num registo superior médio, tendo em conta um eixo vertical, a representação de um templo de maiores dimensões. Este apresenta seis colunas, sendo por isso hexastilo e tendo em conta o capitel, estas pertenceriam ou à ordem jónica, ou coríntia, ou à junção das duas (compósita). Para além disso, possui um *podium* e um entablamento ornamentado por um cruzado de cordas. Tendo em conta a posição deste templo, e no que concerne à colocação do frontão triangular na parte superior, temos ao mesmo nível lateralmente a distribuição de outros, de menores dimensões, que perfazem um número total de dezassete construções. A representação destes faz com que falte ao desenho uma escala natural. As figuras adaptam-se ao espaço sem que haja entre elas uma distinção das suas reais dimensões. Tal como acontece na peça portuguesa, em que a figura animal atinge proporções quase idênticas à componente arquitetónica. Esta peça encontra-se, assim, em paralelo com a nacional por vários motivos. O primeiro é referente à técnica utilizada, a gravação executada à roda. A segunda é claramente a representação de um templo, que embora possam diferir na tipologia (sendo um octostilo, e o outro hexastilo) tendem ambos à não pormenorização do traçado, faltando até no português em relação ao outro, o desenho explícito do capitel nas colunas, bem como um entablamento decorado. Por conseguinte, em ambos temos a representação animal, se num deles nos surgem as criaturas que povoam as águas, no outro aqueles que povoam os ares. Em ambos os casos, estes animais interligam-se já claramente à cristandade.

Tertuliano, ou melhor, *Quintus Septimus Tertullianus*, terá vivido nos séculos II e III d. C.,

contemporâneo de Marco Aurélio, e terá elaborado obra de proeminência na formação da culturacristã de expressão latina. Destacamos este autor, pela comparação do cristão ao pequeno peixe<sup>133</sup>, à imagem de Cristo, em que existe subliminarmente a alusão ao próprio batismo pelo nascimento através da água. Embora o peixe seja um elemento que não é utilizado em termos de sacrifício na era cristã, ele surge associado a diferentes situações. No caso do episódio de Jonas, este é tido como instrumento de justiça necessário na sua expiação, penitência e aprendizagem. No Novo Testamento é associado à alma dos homens a serem salvos nas redes da Deus, da religião. A multiplicação dos pães e dos peixes, fazem-no emergir como associado à refeição e por conseguinte à Eucaristia, situando-o como parte integrante do rito. Torna-se na Cristandade um elemento do qual não é possível distinguir verdadeiramente em si, um caráter benigno ou maligno, mas que ainda assim serve de ferramenta de revelação, que auxilia na busca do caminho do crente. Mais elementar é ainda a sua nomenclatura latina (ICHTUS), herdada dos gregos, encontrar-se ligada intrinsecamente às iniciais de «Jesus Cristo, Filho de Deus, Salvador».

Por outro, lado temos o pássaro como acima referenciámos, que pela fragmentação do vidro não conseguimos identificar se existe ou não a referência específica a um tipo de ave. E, que pela não utilização de uma representação à escala real, tão pouco conseguimos chegar aproximadamente às suas dimensões e respetivamente através destas ao reconhecimento do seu porte, que permitiria excluir ou incluir determinadas espécies. Podemos, assim, apenas eliminar o galo e a galinha pela sua incapacidade de voo. No entanto, o exemplo específico que aqui abordamos encontra-se quer pela inscrição do monograma de Cristo, quer pelo seu voo, associada à cristandade. O preenchimento desta, contrariamente ao que acontecia na decoração dos peixes apenas representados por contornos, não cremos que possa ser uma tentativa de recriar um contraste real de claro e escuro, possível identificador de uma cor específica que possa fornecer informação para o reconhecimento da ave (exemplo: corvo, escuro. Pomba, clara). Até porque o mesmo se passa no frontão do templo que lhe avizinha, impossibilitando que discirnamos uma particularidade em termos de cores relativamente aos dois. Sendo assim, consideramos este preenchimento como forma meramente representativa, que não referencia características reais de coloração.

A alusão às aves na Bíblia são variadas, quer como elemento representativo de toda uma classe (como acima citámos), quer como elemento individualizante.

*“Decorridos quarenta dias, Noé abriu a janela que havia feito na arca e soltou um **corvo** que saiu repetidas vezes enquanto iam secando as águas sobre a terra. Depois, soltou uma **pomba**, a fim de verificar se as águas tinham diminuído à superfície da terra. Mas não tendo encontrado*

---

133. Q. S. F. Tertulliano; J. M. Lupton (ed. lit). *De Baptismo*. Cambridge, 1908; I, 5; s/p.

*sítio para poisar, a **pomba** regressou à arca (...) pois as águas cobriam ainda a superfície da terra. (...) Aguardou sete dias, depois soltou novamente a **pomba**, que voltou para junto dele (...) trazendo no bico uma folha verde de oliveira.*”<sup>134</sup> (Gênesis 8: 6 a 11)

O corvo surge aqui como oposição à pomba, simbolicamente representando o paganismo, que se afasta em direção ao seu erro, sem auxílio divino. A pomba e o seu regresso como símbolos de paz e de aliança renovada com Iavé. Esta representa também o Espírito Santo, e terá também descido do céu no batismo de Cristo, para sinalizá-lo como o eleito de Deus, nosso Senhor. Esta comparação é também ela ilustrativa daquilo que estaria a acontecer no campo artístico da época, contemporâneo à peças abordadas. Sendo a datação de ambas, bem como de outras que ainda iremos referir, relativas ao século III e IV d.C.. As peças de vidro abandonariam agora as formas romanas com significado pagão, para começarem a adquirir o cristão, havendo momentos de plurissignificância dos símbolos, e que na continuidade do processo teríamos também manutenção de características comuns.

Hayes Jr. (1928) aborda a peça estrangeira, e no que toca à sua representação designa-a na continuidade da pintura, nomeadamente do segundo, terceiro e quarto estilos pompeianos. Advogando que o mesmo já acontecera na arte musiva. Para além disto e aquilo que se torna importante para este estudo é que este mesmo autor interliga a peça de Roma com outros exemplos (não especificados) de representações em vidro, cujo referente comum são a apresentação de “edifícios colunados”. Tendo em conta que o seu artigo foi escrito em 1928, este não poderia referir-se diretamente ao conjunto que Ostrow designa em 1980. No entanto por associação e pela sua referência ao Vaso de vidro de Odemira (que mais tarde iremos referir) e a um frasco de Colónia, fazemo-lo aqui com segurança, de que estes oito frascos apresentados poderiam inserir-se na comparação que Hayes Jr. (1928) construiu. E, uma vez mais esta ligação tendo como elo comum a representação do templo, interliga-se por sua vez ao fragmento português, aqui abordado. Se por um lado Hayes Jr. liga a sua peça ao vaso de Odemira e ao de Colónia, pela apresentação de *podium* e entablamento em ambos, e no segundo pelo preenchimento destes com linhas cruzadas. Por outro, iremos mais longe relativamente a esta peça internacional, estabelecendo um paralelo com seis dos frascos apresentados por Ostrow (1980), aqueles que designa como os de Praga, Óstia, Colónia, Populonia, Ampúrias e Roma, em todos eles as linhas cruzadas aparecem como motivo de preenchimento decorativo, maioritariamente no que toca àquilo que já estabelecemos para o de Colónia. No que respeita ao fragmento nacional que aqui abordamos especificamente, aproximamo-lo das restantes duas peças do estudo de Ostrow, Vaso de Odemira e de Pilkington,

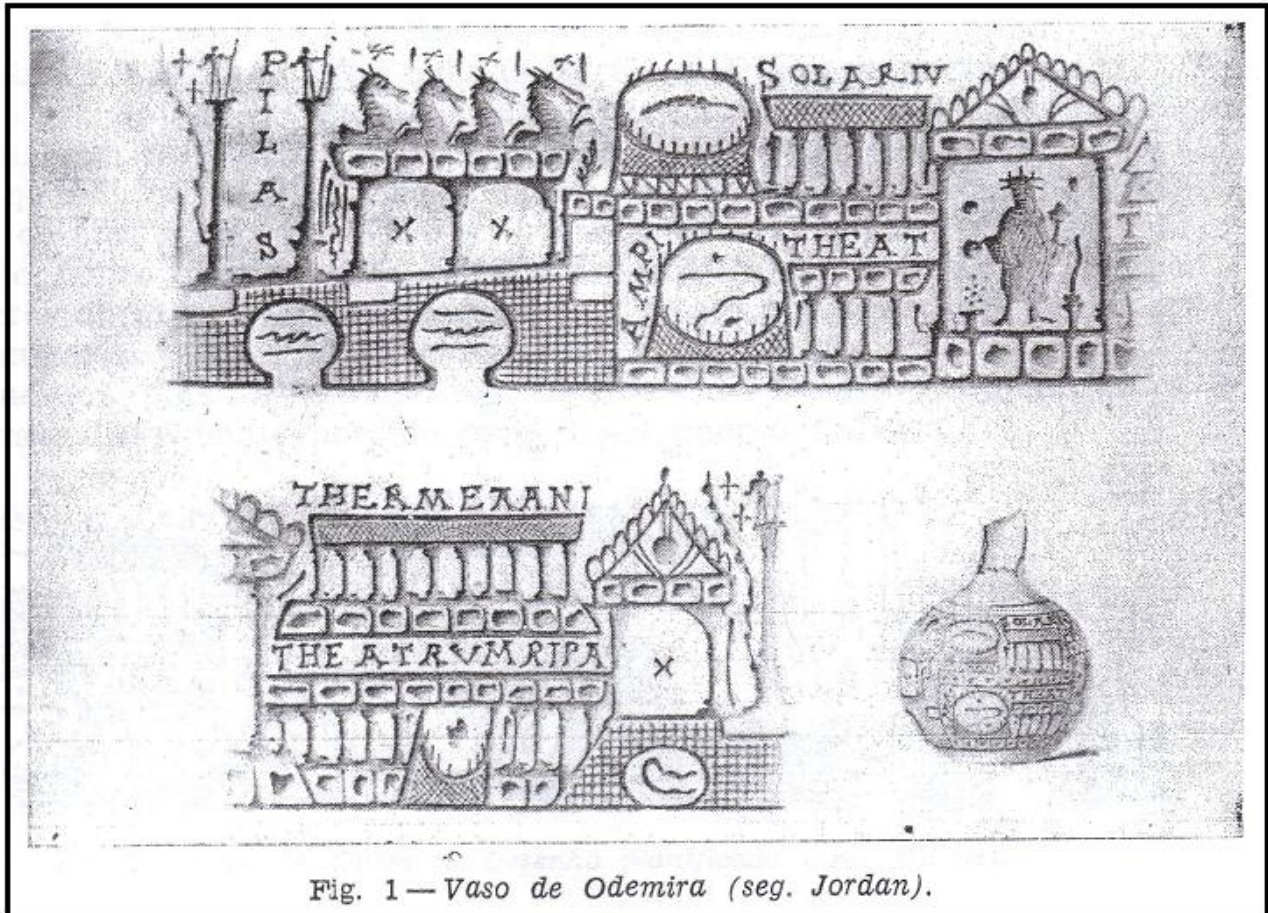
---

134. Alcindo Costa (ed.), **Bíblia Sagrada**, Lisboa, 1971, Gênesis 8:6 a 11, p.26.

exatamente pela não utilização das mesmas linhas decorativas (salvaguardando a falta de mais elementos visíveis da nossa peça). É sublinhar neste grupo de decoração arquitetónica duas peças nacionais que se parecem inserir num mesmo jogo decorativo. Para além disso, as janelas já referenciadas noutros fragmentos bracarenses podem não encontrar um paralelo direto com estas peças, mas ainda assim o seu desenho pode sugerir parecenças ao nível de representação dos elementos arquitetónicos. Como todos eles são ilustrados do ponto de vista exterior, ao nível da fachada, poderemos questionar, se no caso dos fragmentos com a representação de janelas, estas seriam feitas a partir do interior ou do exterior da edificação? Comparando com os exemplos de vidro apresentados, bem como aqueles que abordámos em questões de paralelo, seria uma novidade se se desse a representação do ponto de vista do interior da edificação. Em alguns dos vidros apresentados por Harden (1960) e Ostrow (1980) as figuras surgem sob colunatas, que podem ser tidas como a tentativa de representação do espaço interior. No entanto, aqui a leitura é feita do exterior para o interior, em que as representações nos surgem como que expostas, forçadas a uma vitrina, em que apenas se esboça o espaço em que se inserem. Lembra sobretudo aquilo que acontecia com as primeiras construções clássicas dos próprios templos, em que o exterior da fachada surgia como imagem de impacto, icónica até aos dias de hoje. No caso dos fragmentos com a representação das janelas, o olhar do indivíduo, enquanto leitor, tem abertura para que seja feito do interior para o mesmo interior. Como se o indivíduo que observa, o estivesse a fazer do próprio espaço representativo, e não da sua “parte de fora”. Estas obras de arte surgiriam do diálogo entre obra e espectador, e como estimuladoras de uma intimidade espacial.

«Vaso de vidro de Odemira»

[Decoração arquitectónica/urbanística]

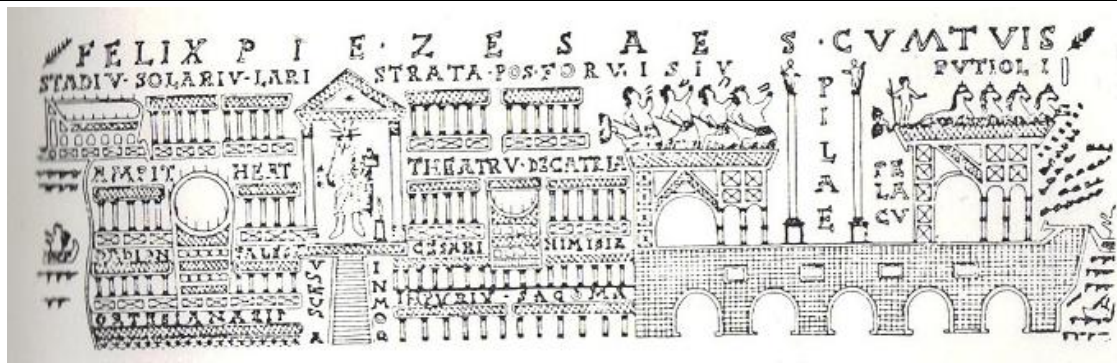


**Figura 8.1.** Desenho do Vaso de vidro de Odemira, segundo Jordan in (Oleiro, 1964: p. 8).



## Frasco de Praga

Desenho:



Inscrição  
dedicatória  
:

**FELIX PÍE · ZEŚAES · CVMTVIS**

Inscrição  
da cena:

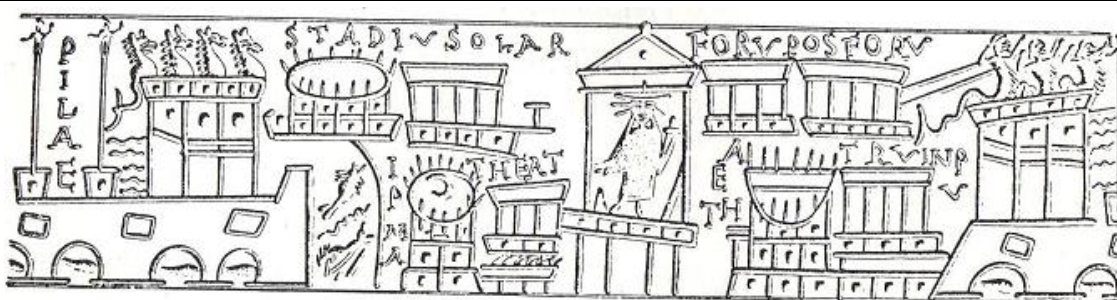
STADIV-SOLARIV-LARI AMPIT HEAT ORDION PALES ORTESIANARIP	STRATA-POS · FORV.ISIV THEATRV · DECATRIA CESARI NIMISIA INPVRIV - SACOMA	PVTIOLI P I L A E PE LA GV
---	--	--

Dimensões  
:

Altura: 139 mm;  
Diâmetro: 101 mm.

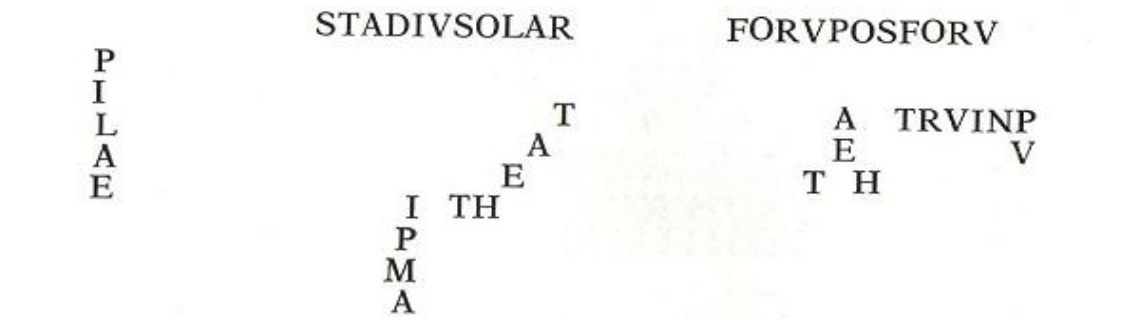
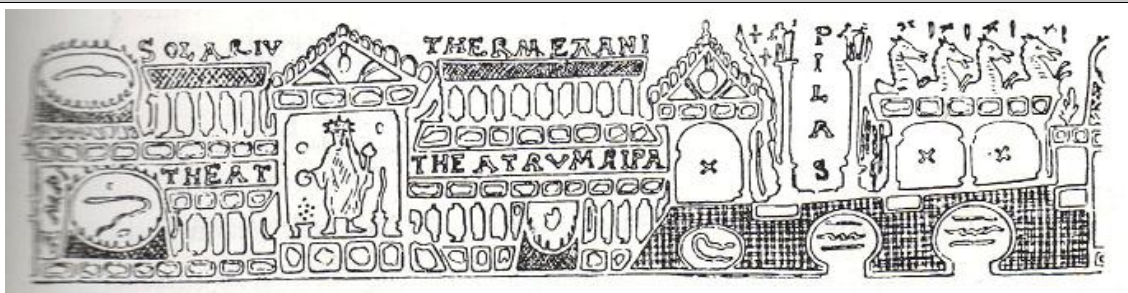
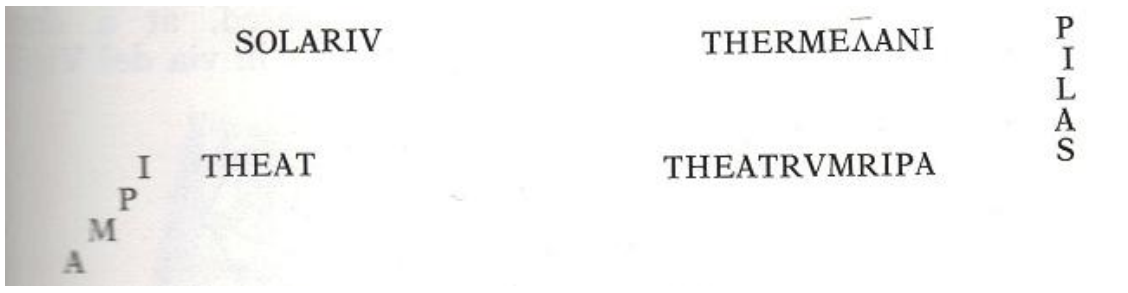
## Frasco de Pilkington

Desenho:



Inscrição  
dedicatória  
:

\*

Inscrição da cena:	 <p>STADIVSOLAR                      FORVPOSFORV</p> <p>P I L A E</p> <p>I P M A</p> <p>TH    E    A    T</p> <p>T    H    A    TRVINP E                      V</p>
Dimensões:	<p>Altura: 151 mm;  Altura: 151 mm;  Altura do pescoço: 50 mm;  Altura vertical da representação: 71 mm;  Diâmetro do corpo: 100 mm;  Diâmetro da aresta externa: 21 mm.</p>
<b>Vaso de vidro de Odemira</b>	
Desenho:	
Inscrição dedicatória:	*
Inscrição da cena:	 <p>SOLARIV                      THERMEANI                      P I L A S</p> <p>I    THEAT                      THEATRVMRIPA</p> <p>P M A</p>
Dimensões:	<p>Diâmetro: 105 mm  Altura estimada: 109 mm</p>



## Frasco de Óstia

Desenho:



Inscrição  
dedicatória  
:

\*

Inscrição  
da cena:

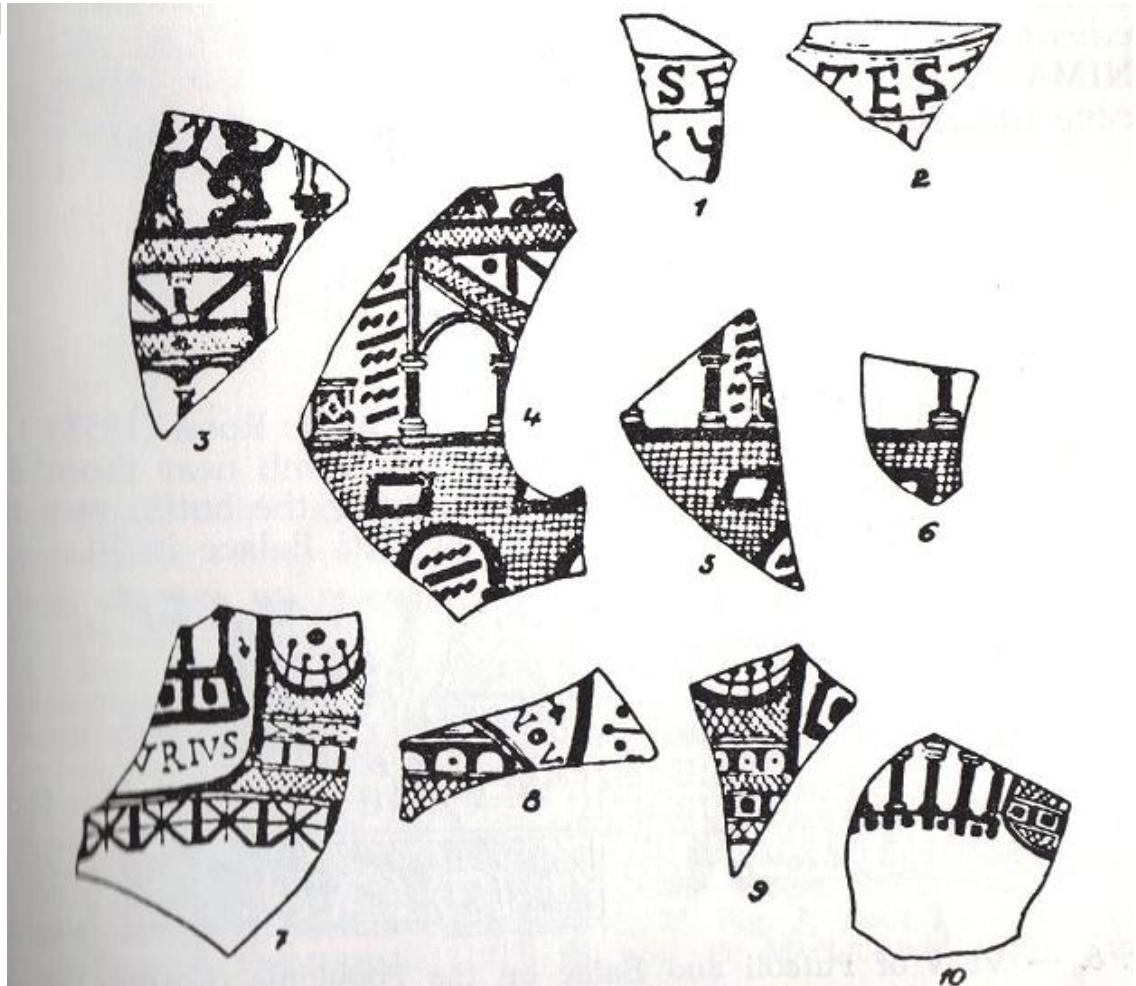
STRATA  
DECATR[IA]

Dimensões  
:

\*

### Frasco de Colónia

Desenho:



Inscrição  
dedicatória  
:

SE (fragmento n.º 1)  
ZESE[S] (fragmento n.º 2)

Inscrição  
da cena:

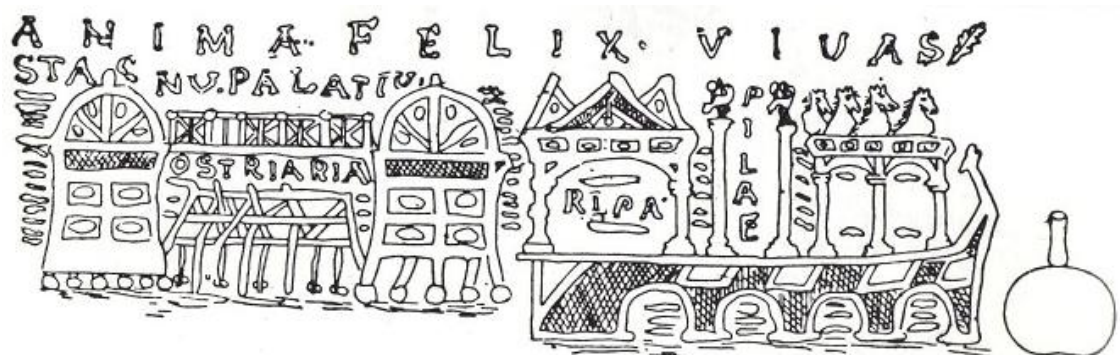
NOV (fragmento n.º 8)  
VRIVS (fragmento n.º 7)

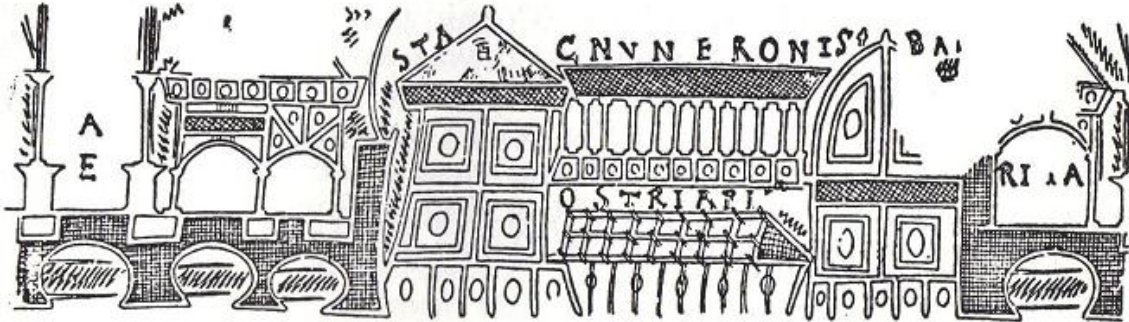
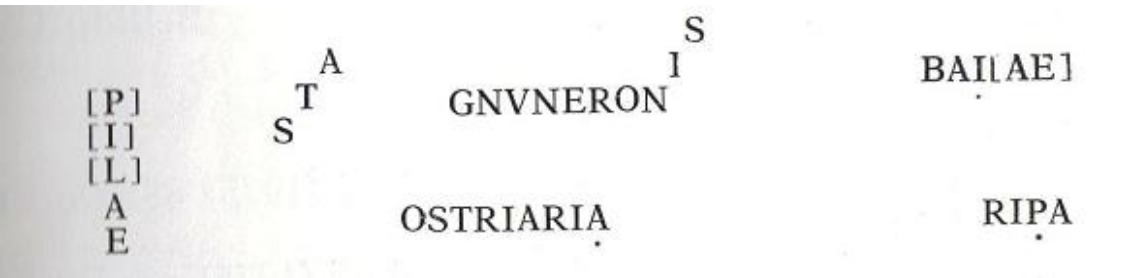
Dimensões  
:

\*

### Frasco de Populonia

Desenho:



Inscrição dedicatória :	ANIMA · · FELIX · VIUAS
Inscrição da cena:	STAGNU.PALATIU · OSTRIARIA RIPA P I L A E
Dimensões :	Altura: 184 mm; Diâmetro: 130 mm; Circunferência: 390 mm.
Frasco de Ampúrias	
Desenho:	
Inscrição dedicatória :	*
Inscrição da cena:	
Dimensões :	Altura: 165 mm.

Frasco de Roma	
Desenho:	
Inscrição dedicatória :	MEMORIAE · FELICISSIME · FILIAE
Inscrição da cena :	FAROS · STAGNV · NERONIS · OSTRIARIA · STAG NV · SILVA · BAI AE
Dimensões :	Altura: 109 mm, Diâmetro: 79 mm;

**Figura 8.2.** Apresentação de diferentes dados do conjunto de oito peças, apresentadas por Ostrow (1980).

Vaso de vidro de Odemira	Diâmetro: 105 mm Altura: x
Praga	Diâmetro: 101 mm Altura: 139 mm  101 mm – 139 mm 105 mm – x  $x = (105 \times 139) / 101 \Leftrightarrow x = 144,5049505 \text{ mm}$
Pilkington	Diâmetro: 100 mm Altura: 151 mm  100 mm – 151 mm 105 mm – x  $x = (105 \times 151) / 100 \Leftrightarrow x = 158,55 \text{ mm}$
Populonia (Piombino)	Diâmetro: 130 mm Altura: 184 mm  130 mm – 184 mm 105 mm – x  $x = (105 \times 184) / 130 \Leftrightarrow x = 148,6153846$
Roma	Diâmetro: 79 mm Altura: 109 mm

	79 mm – 109 mm 105 mm – x  $x = (105 \times 109) / 79 \Leftrightarrow x = 144,8734177$
Média dos valores	$(144,5049505 + 158,55 + 148,6153846 + 144,8734177) / 4 = 149,1359382 \text{ mm}$

**Figura 8.3.** Quadro de valores na busca pela determinação da altura do Vaso de vidro de Odemira.

Tendo em conta que os desenhos, apesar de não corresponderem a uma mesma escala entre eles, apresentem individualmente valores que correspondam a uma escala conseguida a partir do real:	
Figura1 (desenho da representação da faixa figurativa do vaso de vidro de Odemira)	Altura: 33 mm Largura (calculada a partir do centro): 150 mm
Figura 2 (desenho da totalidade do vaso de vidro de Odemira)	Altura : 25 mm
Medidas reais do vaso de vidro de Odemira	Diâmetro : 105 mm
a) Considerando que a largura da <u>figura 1</u> , corresponde ao perímetro da circunferência da superfície globular do vaso, calcula-se o diâmetro da sua circunferência: (tendo em conta valores relativos ao desenho e não reais)	
Largura da figura 1 = Perímetro do desenho da circunferência do vaso (tendo em conta a escala da figura 1) = 150 mm  p (perímetro) = 150 mm d (diâmetro) = ?  Fórmula: $p = \pi d$ $150 = \pi d \Leftrightarrow 150 / \pi = d \Leftrightarrow d = 47,74648293$  R.: O diâmetro da circunferência da figura 1 é 47,74648293 mm.	
b) Considerando o diâmetro real do vaso de vidro, multiplicando-o pela altura da figura 1 e dividindo-o pelo diâmetro, achado em a), da figura 1, acha-se a medida da altura da representação do real.	
Diâmetro real = 105 mm Altura real = x Diâmetro da figura 1 = 47,74648293 mm Altura da figura 1 = 33 mm  $x = (105 \times 33) / 47,74648293 \Leftrightarrow x = 72,57079029 \text{ mm}$  R.: A medida real da altura da representação do vaso de vidro de Odemira, corresponde a 72,57079029 mm.	
c) Considerando que a figura 2 demonstra a altura total do frasco e a altura da representação, façamos corresponder às medidas da figura 1, para achar a possível altura total do frasco face à representação ilustrada na figura 1:	
Altura da figura 1 (altura da representação do desenho) = 33 mm Altura da representação do desenho na figura 2 = 18 mm Altura total da figura 2 = 25 mm Altura total do desenho do frasco, relativamente à figura 1 = x  $x = (33 \times 25) / 18 \Leftrightarrow x = 45,83333333$  R.: A medida que corresponderia, se fosse visível, à altura total do frasco face à altura da representação da figura 1 seria de 45,83333333 mm.	

d) Considerando as medidas da figura 1, o diâmetro calculado em a) e altura total do frasco calculado em c), fazemos corresponder ao diâmetro real do frasco, para achar a altura real deste:

Diâmetro da figura 1 = 47, 74648293 mm

Altura total do desenho do frasco, relativamente à figura 1 = 45, 83333333 mm

Diâmetro real = 105 mm

Altura real = x

$$x = (47,74648293 \times 105) / 45,83333333 \Leftrightarrow x = 109.3828510$$

R.: A altura real do frasco seria de aproximadamente 109 mm = 10,9 cm

**Figura 8.4.** Quadro de valores na busca pela determinação da altura do Vaso de vidro de Odemira.

O *Vaso de Vidro de Odemira* (**Quadro 8, fig. 8.1**) é uma peça única entre os achados de vidros romanos no contexto do nosso território, constituindo importância no panorama internacional. O seu estudo terá sido limitado e de fraca repercussão, devido substancialmente ao seu precoce desaparecimento, do qual não se conhecem os contornos : “(...) *ele é muito mais conhecido e citado fora de Portugal do que no próprio país em que se encontrou* (...)” segundo Bairrão Oleiro (1964: p. 5).

### Contextualização do ponto de descoberta da peça

A sua importância seria já reconhecida no século XIX, prova disto mesmo é a presença que terá marcado em 1867 na Exposição Universal de Paris<sup>135</sup>. Alguns autores terão estudado esta peça, tanto no que toca ao panorama português, ibérico e internacional. No entanto, cremos que esta peça necessite de uma maior contextualização, não só pela importância que detém, mas também porque o carece.

O achamento da peça em questão remonta ao Alentejo Litoral, mais precisamente à área que compreende o concelho de Odemira, exatamente aquela que lhe dá o nome. Esta região encontra-se atravessada por o Rio Mira e é ao longo das margens deste, que através de achados arqueológicos, se tem conhecimento que terá existido um *vicus*, bem como um porto próprio no seu estuário. Os achados e os respetivos arqueossítios vão desde o seu estuário em Vila Nova de Milfontes até ao fim do troço de navegabilidade do rio em Odemira. Através de escavações arqueológicas locais sabe-se hoje que esta região terá sido romanizada desde o século I a.C.. Esta ocupação terá sido de grande intensidade e compreendeu um largo período de tempo, remontando até à fase tardia do Império.

135. Exposition universelle de Paris. Secção portuguesa, 1867 (ed. lit.), **Catalogue sécial de la section portugaise à l'exposition universelle de Paris en 1867**, Paris, 1867, p. 363.



Na fase inicial do Império, mais precisamente no Período Republicano, esta área já apresentava fortes potencialidades económicas, para o seu desenvolvimento e subsistência. Devido ao rio que ali se encontrava sito, terá existido exploração da indústria conserveira (peixe e sal) e minério, face à riqueza do seu solo em ferro e manganês. Este provinha da região que compreende as localidades de S. Luís e Cercal do Alentejo<sup>136</sup>, sendo que esta última já faz parte do concelho vizinho Santiago do Cacém. Estas mesmas minas permaneceram ativas, desenvolvendo inclusivamente uma indústria siderúrgica que se encontra ativa desde o seu começo na Idade do Ferro, e tendo visto o seu desenvolvimento nos períodos romano e islâmico, começando a entrar em decadência no período baixo medieval<sup>137</sup>. Entre o século I a. C. e IV d. C. no que respeita à zona do estuário encontraram-se provas de testemunho da romanização “ (...) moedas do tempo de Diocleciano (hoje, em parte incerta), ânforas Almagro 50, *opus signinum* de tipo tardio e fragmentos de *sigillata* clara.”<sup>138</sup>

Ao longo dos tempos o rio existente terá constituído uma porta de produção em termos de indústria piscícola e ter-se-á tornado um marco nas trocas comerciais em termos de longa distância. Terá tido ainda uma fase nitidamente atlântica, do início do século I, em que o comércio ao nível marítimo terá servido de ponto de partida para uma evolução e desenvolvimento desta área. Todavia o declínio da função portuária fez-se sentir, possivelmente mesmo antes do final do século III d.C. Esta mudança torna mais clara a inserção desta região sul do país na zona imperial. Poder-se-á, ainda, supor que em meados do mesmo século, esta zona terá sido um alvo de comércio mineiro, que fora desviado de *Salacia*, atual Alcácer do Sal.

Toda esta contextualização tem como objetivo o situar do aparecimento do vaso e simultaneamente sustenta exatamente a continuação do comércio naquela área no século III e IV d.C. A localização específica de onde terá sido encontrada a peça, levanta algumas dúvidas, sendo a exatidão do sítio questionável. Segundo o que consta do Catálogo da Exposição Universal onde terá figurado, esta objeto terá sido encontrado numa mina romana, na dita zona de Odemira. Bairrão Oleiro (1964: p. 7) corrobora reportando o achado para o Baixo-Alentejo e citando exatamente este documento, adita ainda a informação de que Jordan também expõe o mesmo através de informações complementares. Kisa (1908, volume 1: p. 180) defende a mesma linha de pensamento, acrescentando ainda que juntamente com outras peças de Tavira, ali se encontraria a prova de que a indústria vidreira italiana de Campânia, a mais antiga do Ocidente, teria sido “transplantada” para o

---

136. J. Almeida; J. Barros, **13: Jazigos de Ferro e Manganés de Odemira e Cercal: Mina da Serra das Tulhas**. Lisboa, 1946, p. 6 a 7.

137. J. d. Vilhena; M. Grangé, *A exploração dos recursos ferríferos na região de Odemira da Idade do Ferro à Idade Média: balanço das investigações em curso*, Braga, 2010, p. 22.

138. A. M. Quaresma, **Vila Nova de Milfontes: História**, Vila Nova de Milfontes, 2003, p. 197.

sul português.

Garcia y Bellido (1954: p. 215) supõe que à semelhança de outros vidros similares, Populonia (Piombino), Roma e Ampúrias, este vaso terá sido encontrado em contexto funerário, o que justificaria o seu bom estado de conservação. Quanto ao seu achamento local, corrobora Jordan, complementando a informação do que este afirmara, que seria na zona do Alentejo, não muito longe do Cabo de S. Vicente. Ora bem, o Cabo de S. Vicente pertence à freguesia de Sagres, concelho de Vila do Bispo, Algarve. Já Quaresma (2003: p. 195 a 198), um historiador local, diz-nos ainda que a localização referida por Bairrão Oleiro, não demonstra que o recipiente, não terá sido encontrado mais perto do estuário do rio Mira, do que propriamente da vila que lhe deu o nome. Supõe ainda que poderá ter sido encontrada na área mineira das proximidades da aldeia de S. Luís, ou mesmo até do Cercal, que seria talvez a mina mais explorada desta região. A localização que Garcia y Bellido nos fornece dista de Odemira cerca de 70 km para sul, a que Quaresma defende abrange uma área entre 15 a 25 km de distância para norte. A localização de Garcia y Bellido, pode ter sido meramente referencial, num contexto territorial mais denso e menos familiar. Curiosamente, a zona que liga S. Luís, Odemira e o Cabo de S. Vicente, ainda hoje se distingue pela sua especificidade costeira, e pela sua riqueza homogénea em termos naturais, existindo ainda uma unidade territorial, conhecemo-la hoje como Parque Natural da Costa Vicentina e Sudoeste Alentejano. Independentemente do sítio do achado é inolvidável a navegabilidade desta região e as suas potencialidades de rotas em termos de trocas comerciais, como já havia sido referido, o que permitiria a chegada deste objeto e seus semelhantes ao nosso país.

### **Uso do objeto e valor artístico**

Este tipo de peça teria usualmente a finalidade de uma mesa rica e que potencialmente acompanharia, perante a crença de “vida após a morte”, corpos em contextos funerários. Existindo com isto, necessariamente uma exaltação do valor do objeto, demonstrando o seu reconhecimento na época. A recepção deste tipo de peça é apesar de tudo claramente diferente entre aquela época e os nossos dias. Em primeiro lugar porque para nós já não possui um uso vivo, mas sim de contemplação, de estudo, e em segundo porque testemunhos destes não nos chegam em número real, mas como reminiscência de um legado. No entanto, o seu valor artístico parece ser constante e até crescente. Tomemos, ainda que com brevidade, um paralelo de equilíbrio instável, mas que de algum modo visa reconstruir a possibilidade do recebimento na nossa época daquele tipo de objeto e construir o eixo de valorização. Independentemente da sua produção ser internacional, teria para nós a importância e valor económico de uma peça que hoje poderia ser confeccionada pela Vista



Alegre, Atlantis. Isto, pegando obviamente numa indústria portuguesa que manipula a mesma matéria-prima. Claramente que o poder de compra é completamente diferente e por isso o seu acesso, a sua produção entre outros pode ser muito variável. Mas é precisamente no seu valor artístico em que nos queremos focar, esta empresa pode criar peças com mais ou menos importância (versões de colecionador, por exemplo), mas o seu distanciamento histórico futuro e a perda deste testemunho para civilizações posteriores são incógnitas de uma equação crescente, à semelhança do que aconteceu com a nossa peça e outras que aqui abordámos. Portanto, aquilo que é para nós uma peça de mesa rica, poderá ser para aqueles que nos sucedem algo ainda mais ímpar, do que aquilo que já é. Este tipo de peça de produção romana era tida também muitas vezes como oferta, como “lembrança”, utilizando o estrangeirismo *souvenir* para ser mais exata.

Sem que haja a confirmação da pertença a um conjunto funerário e tendo em conta a sua localização no subsolo, naquilo que já há altura seria uma mina, poderia este objeto utilitário de acondicionamento ser usado com outra finalidade, que não a de “mesa”? Terá chegado ali, de um outra forma? Questões para as quais não temos resposta, mas que consideramos oportunas para o entendimento do uso destes objetos.

Este vaso insere-se num conjunto de peças que tem vindo a aumentar, sendo o número final que conhecemos de Steven E. Ostrow (1980), que conta com oito diferentes objetos. Partilham todas elas uma mesma linha de fabrico, não tendo só em comum a temática, como ao nível formal têm acentuadamente grandes semelhanças quer na representação (desenho), quer na tipologia da própria peça. Este frasco de Odemira, tal com outros faria parte de uma produção popular da indústria do vidro gravado de Itália, daí o seu entendimento como *souvenir* turístico.

O que explicaria que as inscrições apresentadas nos frascos pudessem ser escolhidas *à priori*, segundo o desejo de cada comprador que pedia determinado registo, de acordo com a finalidade a que o objeto se destinava.

### **A peça como documento topográfico**

A importância que estes frascos detêm vai para além do mero desenho artístico, funcionam como testemunhos da própria história, sendo e guardando em “eles mesmos” fontes documentais. Quero com isto dizer, se por um lado como peça sem analisar o significado dos seus desenhos, já funcionam como testemunho válido, por outro as representações que nos trazem são deveras importantes porque apresentam na verdade “mapas”. Mapas no sentido que não se referem aos caminhos, mas à apresentação dos lugares como fachadas e outros elementos, Ostrow (1980) é

provavelmente aquele que melhor os classifica, como topográficos. As representações destes frascos têm todas um referente real, a topografia de *Puteoli*, atual Pozzuoli. A aditar temos que os mais velhos ateliês de vidro de todo o Oeste se situavam na zona de Campania, Itália, o que desde logo nos faz pressupor, que este seria o seu ponto de fabrico. Apesar de cada peça ter especificidades próprias e os seus dados característicos serem comuns, fazendo também parte de uma mesma cultura e época, terão sido encontrados em pontos geográficos bastante díspares, que lhes dão o nome: Praga (República Checa), Pilkington (Reino Unido), Odemira (Portugal), Ampúrias (Espanha), Óstia (Itália) Colónia (Alemanha), Populonia [atual Piombino] (Itália) e Roma (Itália) (fig. 8.2).

Ostrow (1980) não terá sido o primeiro a fazer esta identificação topográfica, Bairrão Oleiro em 1964 já o faz através de um guia produzido por Amedeo Maiuri<sup>139</sup>. D. Favro (2006) por sua vez, estuda os ícones urbanos do mundo romano, afirmando que estes eram comuns, e que mostravam representações de monumentos, paisagens citadinas, outras personificações e que estas eram na verdade usadas como metonímias de uma realidade mais abrangente. Esta fornece alguns exemplos da sua difusão em objetos, por exemplo, para Éfeso os turistas na época imperial adquiriam pequenas miniaturas de réplicas do templo de Artémis, em Antioquia pequenas garrafas de vidro com a representação da famosa estátua de Tique e nas zonas costeiras de *Baiae* e *Puteoli* seriam este tipo de garrafas, a autora cita efetivamente esta peça, com a representação de edifícios de “lazer/recreativos”.

Ostrow (1980) tendo em conta as representações dos frascos, denota a presença de um grande templo que acredita ser o de *Serapis*, juntamente com as inscrições que caracteriza como sendo enigmáticas e profundas, sugere que este objetos não são meramente frascos *souvenirs*, destinados a turistas. Por isto mesmo, defende que seriam lembranças destinadas a iniciáticos do culto de *Ísis* e *Serapis*, resultantes de peregrinações ao templo de *Puteoli*.

### Descrição física e interpretação

Trata-se de uma peça de vidro incolor, a sua técnica produtiva terá sido o sopro e a decorativa a uma conjugação de gravação (por exemplo ao nível das inscrições) e abrasão superficial. A identificação da sua tipologia é a forma Isings 103, que leva à sua datação, sendo esta de disseminação no final do século III a IV d.C. Possui uma forma esférica, ligeiramente plana na sua base. Através do desenho podemos ver a sua fragmentação no que toca ao gargalo, que tem a

---

139. A. Maiuri, *I campi Flegrei: dal sepolcro di Virgilio all'antro di Cuma*, Roma, 1958, p. 24 a 37. [trata-se de uma edição diferente da que Bairrão Oleiro (1964: p 5.) cita]

forma cilíndrica e reta. No que refere ao perímetro da zona globular, correspondente à área da representação, mede de diâmetro máximo 105 mm. No que respeita a outras medidas não temos conhecimento, agravado pelo desaparecimento da peça. Podemos tão somente proliferar algumas hipóteses, face ao conjunto de peças em que se insere, Ostrow (1980: p. 81) estima que seria de 109 mm. Considerando as medidas reais que nos são fornecidas de apenas alguns frascos (Praga, Pilkington, Populonia, Roma) podemos balizá-las entre os 109 e os 184 mm, fazendo uma aproximação ao intervalo de medidas que o frasco português poderia deter. Indo mais longe, procurámos se existira uma relação entre diâmetro e altura dos diferentes frascos, face ao vidro português. Fizemos corresponder o seu diâmetro, ao diâmetro das outras peças, subdividindo pela altura das diferentes peças, na tentativa de analisar os diferentes resultados sobre a sua própria altura (**fig. 8.3**). As variações conhecidas foram 144, 50495 (Praga); 158, 55 (Pilkington); 148, 615385 (Populonia) e 144, 873418 (Roma). Obviamente que este não é um valor real, até porque a variação de relação entre diâmetro e altura entre as diferentes peças não é igual, mas dá-nos a identificação de um intervalo entre os 144, 873418 mm a 158, 55 mm, cuja média seria de 149, 1359382 mm. Valores não vinculativos, mas que nos dão uma ideia de uma altura plausível. Por outro lado, analisando o desenho segundo Jordan, que Bairrão Oleiro (1964: p. 8) fornece e partindo do princípio de que este teria uma escala precisa, tentámos calcular a altura real do frasco (**fig. 8.4**), fazendo corresponder as suas medidas de desenho à medida real do diâmetro, para o achamento da altura real da peça, ainda que fragmentada. O valor calculado terá sido aproximadamente de 109 mm, que corresponde à altura do frasco de Roma, muito embora não seja na peça portuguesa o valor total. Assim, acreditamos que o intervalo da altura real do frasco estará acima da altura do frasco de Roma e aproxima-se através da média das medidas calculadas, do frasco de Praga (altura 139 mm, diâmetro 101 mm) e Pilkington (altura 151 mm, diâmetro 100 mm).

### **Descrição do desenho**

O desenho patente no frasco do Alentejo litoral denota a sobreposição de dois planos que contêm os principais monumentos e edificações da cidade que retrata. Parece ter sido produzido como se o intuito fosse o contemplar destas “construções” por um observador que não estivesse dentro do porto, mas à esquerda do molhe. Não existe um extremo cuidado com a representação da realidade, estando patente a falta de rigor e uma certa denotação de carácter pessoal do artista. Ostrow (1980: p. 93) observa, ainda, que esta representação funciona a partir de edifícios individuais que não reconstroem a verdadeira realidade do espaço, mas que ainda assim, funciona através de uma panorâmica seletiva, que permite a identificação do espaço.

No que diz respeito à afirmação do denotar do cunho pessoal de um artista, vem na medida em que este frasco aquando inserido no grupo de oito peças, apesar de claramente fazerem parte de um mesmo grupo representativo e até quem sabe serem produto de uma mesma oficina, poderão ter sido resultado da mão de diferentes artistas. Isto denota-se nas diferenças claras ao nível do traçado do desenho, umas mais pormenorizadas, com ou sem contornos duplos, preenchimento ou não de várias áreas com linhas cruzadas entre outros. Garcia y Bellido (1954) relativamente aos vasos de Odemira, Populonia e Ampúrias, defende que tão admirável paralelismo se deve ao facto de terem sido “talhados” por uma mesma pessoa ou numa única oficina. Isto, ou ainda obedecerem a modelos e padrões de conceção e fabrico idênticos. Ostrow (1980: p. 90) relativamente ao grupo de oito, partilha da mesma opinião que aqui defendemos.

Na parte esquerda deste plano do vaso temos a presença de duas formas circulares, representativas de algum tipo de construção. Entre estas duas figuras encontra-se a seguinte inscrição AMPITHEAT. Segundo Bairrão Oleiro (1964: p. 12) existem diferentes interpretações, para estas formas, consoante distintos autores, contudo acredita que a mais verosímil seja a de Picard, defendida na obra *Pouzzoles et le paysage portuaire*. Este autor defende que as representações redondas se tratem de dois anfiteatros, em que o edifício superior era usado para *venationes* e lutas realizadas pelos gladiadores, já o outro seria palco de naumaquias. A reforçar esta alegação temos a descoberta de dois anfiteatros em Puteoli. Esta temática no vidro liga-se diretamente à representação que já viramos neste estudo dos fragmentos ligados aos jogos. A representação deste tipo de edifício só vem reforçar que tanto a construção física, como o seu fenómeno social são considerados de extrema importância durante a Antiguidade.

Seguidamente aos possíveis anfiteatros existem dois edifícios porticados, nos diferentes planos. No de cima podemos reparar na inscrição SOLARIV, “(...) um terraço suportado por um pórtico.” (Oleiro 1964: 12). À direita destes edifícios com pórticos temos um templo, no interior do qual uma estátua, e em termos arquitetónicos um frontão triangular. É sem dúvida uma construção de contemplação e de culto a algo, que suscita diferentes “teorias”, talvez “(...)um suposto *Serapeum*.” (Garcia y Bellido 1954: 219). Teoria mais tarde, também defendida por Ostrow (1980) como anteriormente já havíamos referido.

Como ponto único desta série de obras, o frasco de vidro de Odemira tem uma legenda que lhe é “exclusiva” THERMETANI e que talvez represente as termas que Garcia y Bellido (1954) diz estarem na realidade por trás do teatro. Teatro esse, possuidor de dois pórticos, entre os quais podemos ver inscrito THEATRUM RIPA. A palavra RIPA “assinala” o início do molhe. No plano superior ao molhe existe um outro templo triangular, semelhante ao anteriormente referido e que é

assinalado com um X, contudo de dimensões menores. Ainda a representação de perfil de quatro cavalos-marinhos que mais uma vez nos aparecem com o X.

À direita do templete, temos entre duas colunas uma inscrição. Contrariamente a todas as outras inscrições gravadas na horizontal, temos uma “registada” verticalmente PILAS ao invés de PILAE, como surge no frasco Praga e Populonia.

O molhe tem três arcos “preenchidos” com linhas ondulantes, fazendo referência ao aspeto da água do mar. O primeiro arco diferencia-se dos outros por se encontrar fechado. Na decoração do vaso de Odemira o molhe vai aumentando progressivamente quanto à altura enquanto se prolonga da terra para o mar. No fim é completado, por o que talvez seja, uma chama a arder. Segundo Bairrão Oleiro (1964) poder-se-á tratar de um farol, como foi sugerido por Maiuri. Representam todos vistas panorâmicas do porto em que foram fabricados e da própria cidade, *Puteoli*, embora nalguns (Ampúrias e Populonia), esta representação se estenda até território vizinho, Baía, na altura *Baiae*. Por este mesmo fator representativo o conjunto de peças terá sido estudada em termos comparativos com documentos de pintura antiga, que não terão chegado aos dias de hoje, “*Uns e outros, como Ch. Picard acentua e defende, teriam sofrido a influência da «moda» da paisagem portuária como tema artístico, moda essa nascida em Alexandria.*” (Oleiro, 1964: 10).

No que diz respeito à representação em todos os vasos a arte é convencional e elementar, existe um certo esquematismo linear comum aos objetos e denota-se uma concentração de representações. Existe ainda uma certa liberdade representativa, existindo inclusivamente “deformações” de perspetiva.

Garcia y Bellido (1954) e Ostrow (1980) auxiliam-se da pintura antiga, da autoria de Bellori, como representação paisagística, no intuito de chegarem a um melhor entendimento daquilo que desejam descrever e explicar, perante tal esquematismo de simples alusões construído em inexatas perspetivas.

Comparando todos os exemplares podemos denotar algumas divergências em termos de alusões figurativas. Vejamos que no exemplar português nos surgem duas representações circulares, que consideremos que sejam anfiteatros, é um aspeto específico, apenas o de Praga volta a fazer referência a unicamente um dos anfiteatros. No vaso de Praga o segundo anfiteatro é substituído por um STADIV. Temos ainda presentes no objeto nacional, no checoslovaco, e no do Reino Unido, uma representação que se torna um ponto de discussão, um templo de frontão triangular, que apresenta no seu interior uma estátua. Provavelmente trata-se de um *Serapeum*.

Tendo em conta que nestas peças não existia muito rigor e a representação era feita de forma

“livre”, podemos denotar nas figuras acima, que no vaso de Odemira apenas existem três arcos visíveis no cais, dos quais o primeiro se encontra totalmente fechado. Este número de arcos varia nas diferentes peças, o de Praga tem cinco, Pilkington seis, Populonia quatro e Ampúrias um.

Existe ainda uma construção presente na parte inicial do molhe, junta a terra, cuja representação nos aparece nos exemplares português, checoslovaco, espanhol e italiano. Trata-se de um edifício que ainda não está bem definido quanto à sua função, defende-se a hipótese que possa ser um edifício de caráter religioso. Porém, veja-se que no frasco de Praga, na parte contrária do molhe, podemos reparar visivelmente a representação do que parece ser uma porta mareante, que é claramente semelhante a este mesmo edifício. Na alusão ao molhe temos ainda duas longas colunas, que no cimo “seguram” duas estátuas, que por sua vez empunham o que parecem ser lanças.

Temos ainda a representação de quatro cavalos-marinhos no vaso de Odemira comum ao de Populonia, Pilkington e Praga. No entanto este último possui a representação figurativa humana a anteceder os animais, “(...) *permite reconstituir o original. Devia tratar-se de uma quadriga com cavalos marinhos e o respectivo auriga.*” (Oleiro, 1964: 14).

A hipótese defendida por Maiuri, segundo Bairrão Oleiro (1964), de que o vaso de Odemira tem uma construção localizada no extremo do molhe, que parece aludir a uma chama, pode associar-se à inscrição FAROS, fazendo assim referência a um farol.

Ostrow (1980) terá sido minucioso no estudo deste grupo de peças, por isso mesmo julgamos que não adianta a repetição daquilo que este autor já proliferou. O mesmo acontece para o percurso que esta peça terá tomado até ao seu desaparecimento, desta feita relatado por Bairrão Oleiro (1964). No entanto em linhas muito gerais é necessário concluir que o vaso português se aproxima em termos de medidas de tipologia ao de Praga e Pilkington, de desenho e representação também a estes dois e aditando o de Populonia. No entanto o de Pilkington apresenta grande diferença ao nível de contornos e preenchimento perante os outros três, contendo uma representação menos pormenorizada, o que resulta num desenho mais simples e basilar, mais esquemático ainda, mas que não deixa de funcionar de uma mesma “maneira” icónica. No que toca aos fragmentos de Ostia e Colónia existe com a peça portuguesa uma concordância de desenho, que não pode ser mais estudada devido aos seus poucos testemunhos. Muito embora tomando a pormenorização das colunas dos templos nestas três peças, a portuguesa parece perder definição representativa. No entanto salvaguardamos que esta diferença pode somente presidir à definição do desenho arqueológico. Sem dúvida que a peça espanhola e a de Roma encontram uma maior semelhança em termos de edifícios apresentados. A peça de Ampúrias, e não descurando as semelhanças entre o frasco de Praga e o português, parece apresentar tal como o frasco checoslovaco uma unidade de

desenho mais ordenada, de linhas mais retas, mais geometrizadas. O português parece demonstrar uma maior naturalidade de desenho perante estes dois, mas menor em relação ao de Roma. Como se os dois primeiros referidos fossem conseguidos a “régua e esquadro”, e que o frasco português partilha em certa medida da mesma característica, mas com maior liberdade desenhista.

## 9

### «Cabuchões»

[Motivos que pontuam a forma]



**Figura 9.1.** Copo com cabuchões aplicados (1), proveniente de Torre de Ares, último terço do século IV a 2.<sup>a</sup> metade do século V, Museu Nacional de Arqueologia in <http://www.matriznet.imc-ip.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=125063&EntSep=3#gotoPosition> [MatrizNet]

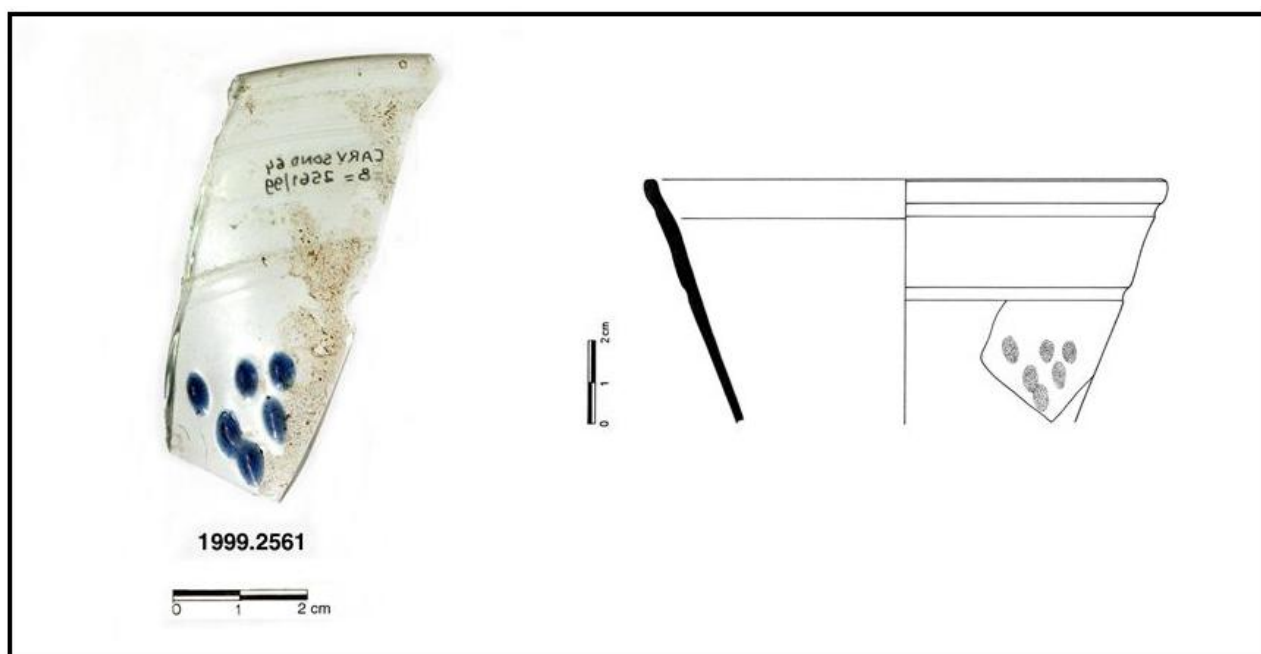


**Figura 9.2.** Fragmento com cabuchão aplicado (2), proveniente de Torre de Ares, IV d.C. a V d.C , Museu Nacional de Arqueologia in <http://www.matriznet.imc-ip.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=144773&EntSep=3#gotoPosition> [MatrizNet]

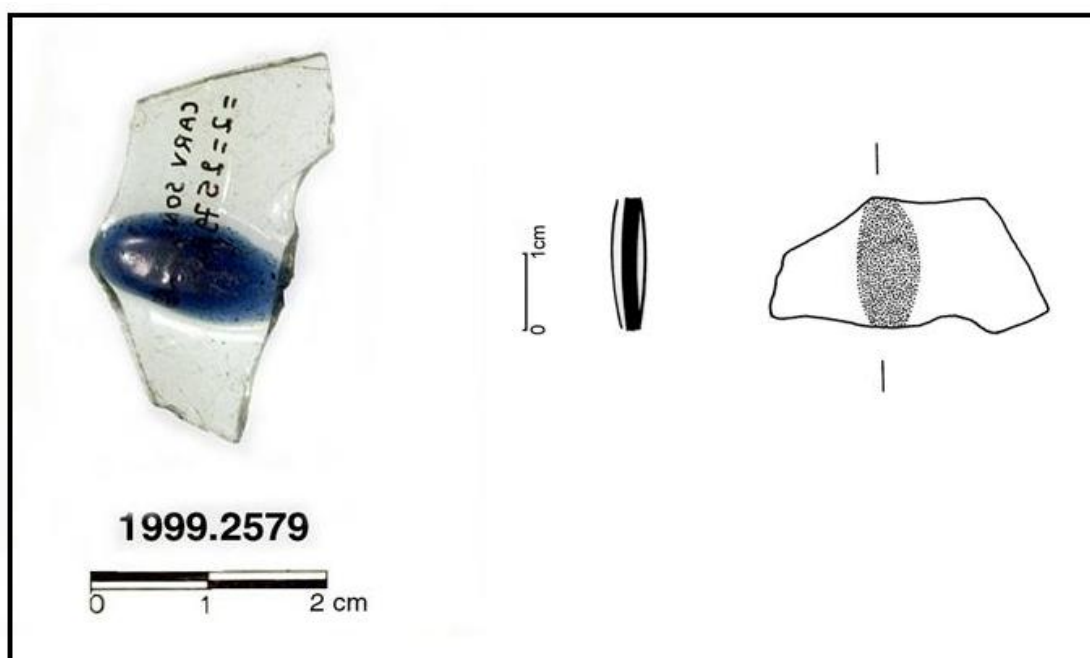


**Figura 9.3.** Fragmento com cabuchão aplicado (3), proveniente de Torre de Ares, III d.C. a IV d.C , Museu Nacional de Arqueologia in <http://www.matriznet.imcip.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=144763> [MatrizNet]





**Figura 9.4.** Fotografia e desenho arqueológico de fragmento com cabuchões aplicados (4), proveniente de Braga, III d.C. A IV d.C., Museu Arqueológico D. Diogo de Sousa in <http://www.matriznet.imc-ip.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=484782&Ent Sep=3#gotoPosition> [MatrizNet]



**Figura 9.5.** Fotografia e desenho arqueológico de fragmento com cabuchão aplicado (5), proveniente de Braga, III d.C. A IV d.C., Museu Arqueológico D. Diogo de Sousa in <http://www.matriznet.imc-ip.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=484782&Ent Sep=3#gotoPosition> [MatrizNet]

### Apresentação, descrição e interpretação das peças

Os grupos de cabuchões (**Quadro 9**) aplicados 1 (**fig. 9.1**), 2 (**fig. 9.2**) e 3 (**fig. 9.3**) são

provenientes de Torre D'ares<sup>140</sup>, descobertos por Estácio Veiga na década de 70 do século XIX, passam a integrar o espólio do Museu Arqueológico do Algarve, e posteriormente em 1894 são transferidos para o Museu Nacional de Arqueologia (Lisboa). As peças pertencentes ao número 4 (**fig. 9.4**) e 5 (**fig. 9.5**), têm a sua proveniência na Rua do Matadouro<sup>141</sup>, Braga.

## **Cabuchões aplicados 1**

Trata-se de uma peça inteiramente conservada, em que podemos ver em termos decorativos a aplicação de vidro sobre vidro. Esta aplicação concede à sua superfície lisa, pontos de relevo. Estes pontos tratam-se de cabuchões de cor azul escura (ultramarina), que surgem oito vezes, formando dois grupos de três e um aparecimento a solo duplicado. No que concerne aos grupos de três, os motivos são muito próximos entre si, no que toca a forma. Forma esta que perfaz um círculo, que apenas não é perfeito devido ao fator de que a aplicação técnica do processo não confere exatidão ao motivo. Este grupo mostra três cabuchões dispostos sobre um no centro, a diferentes alturas, relativamente à própria altura da peça. Estes motivos ligados entre si constituem a forma de um triângulo equilátero, passando estes a ser os seus vértices. Morin-Jean (1922-23: p. 218) diz-nos que esta distribuição é vulgar, tal como a constituição da forma em losango, e que surge no século IV, indo de encontro à datação desta mesma peça. Os cabuchões que surgem isoladamente são maiores que aqueles dispostos em grupo, e a sua forma é mais oval. Ao redor de alguns deles (principalmente no que toca aos dispostos em grupo) e à semelhança do que é natural pela aplicação técnica, surge uma espécie de auréola envolvente do motivo, formada por um contorno no vidro transparente. Esta disposição de motivos leva-nos à existência de um ritmo compositivo, um grupo de três, um, um grupo de três e um novamente. Alimentam, por isso, um ritmo renovável, num compasso de preenchimento, vazio, preenchimento, vazio, preenchimento, vazio e assim sucessivamente, sem que haja uma quebra. Quebra essa que não se torna possível pela forma cilíndrica da peça, que confere à decoração uma disposição em círculo. Esta decoração, ainda que menor quantitativamente face à superfície não decorada, é aplicada ao nível central do corpo principal da peça, nas suas paredes laterais, fazendo com a quase total opacidade rompa a transparência, pontualmente, de modo ritmado. As representações dos cabuchões lembram a anatomia floral, em que os grupos de três constroem o perianto, ao nível da corola, como se

---

140. J. de Alarcão, **Vidros romanos de Balsa**, Lisboa, 1970, p. 249./J. U. S. Nolen, J. de Alarcão; **Cerâmicas e vidros de Torre de Ares**, Lisboa, cop. 1994, p. 179 e 195./I. Silva (coord. geral), L. Raposo (coord. geral); **VITA VITRI .O vidro antigo em Portugal**, Lisboa, 2009, p. 42.

141. M. da Cruz, **Vidros romanos de Bracara Augusta**, Braga, 2001, p. 121.

tratassem de três pétalas e aqueles que surgem isoladamente como um gineceu monocarpelar. Num diálogo entre o centrado e o disperso, que quando combinados formam um só, unificando-se. As linhas esmeriladas formam um friso fino e fosco na peça, encontram-se acima dos cabuchões e conferem a estes uma centralidade maior relativa à horizontalidade do corpo total da peça. Conseguem, ainda, um contínuo vazio, imediatamente acima, junto ao bordo, e abaixo um rodapé coroado pelas marcações dos motivos.

## **Cabuchões aplicados 2**

Neste fragmento só conseguimos ver um cabuchão, que é irregular e que tem um azul menos próximo das peças 1, 4 e 5, este é mais escuro e mais próximo da peça 3. Pela inexistência restante da unidade base, não podemos advogar o completo decorativo, surgindo, aqui, apenas pela demonstração da existência deste motivo e o seu aparecimento isolado, tal como na peça anterior. Para além disto, este fragmento e a peça imediatamente acima citada partilham de uma mesma forma, o que pode revelar uma maior proximidade entre si. Surgem ambas identificadas pela forma 96a de Isings (1957: p. 113 e 131) e pela cor do vidro base da decoração, que compreende os verdes. Este autor quando identifica a forma fornece-nos indicações necessárias da peça, sem que no entanto tenha compreendido o seu uso. Delimita temporalmente a sua produção, quando ligada à decoração dos cabuchões, cingindo o início da sua produção/divulgação ao século IV d.C.. Demonstra, ainda, a existência destas peças também (mas não só) em contextos funerários. Justamente deste contexto é uma bola de forma análoga a estas, que é demonstrada por Morin-Jean (1922-23: p. 230), contudo a sua decoração possui 12 cabuchões, que surgem quer em azul, quer em amarelo acastanhado. Esta, encontra-se, à altura da escrita do texto que a refere, no Musée de Saint-Germain (Lougres, França). No entanto, aquilo, que encontra de comum para além da forma é um ritmo na distribuição dos motivos, existindo em ambos os casos uma lógica distributiva.

## **Cabuchões aplicados 3**

Este fragmento por sua vez, mostra a aplicação de um cabuchão, que nos exemplares referidos é aquele que tem uma forma menos regular e mais espiralada, tendo um centro de transparência igual aquela que é determinada na restante superfície não decorada. Possui um azul muito similar ao número 2, mas destaca-se deste e de qualquer outro exemplar português semelhante, pela sua associação ao friso de losangos. Motivos estes que separamos daqueles que podemos ver representados no *crísmo* 2. Sendo que estes são claramente mais geometrizados, e

não o resultado de um universo decorativo que procura imitar o vegetal. E, enquanto neste fragmento existe o entrelaçar de duas linhas que formam repetidamente losangos, no *crísmo* temos o fracionamento dessas mesmas linhas. Estes losangos tornam-se determinantes na datação deste fragmento, pois colocam a sua produção com uma baliza anterior, aos restantes dois acima citados, século III d. C. a IV d.C.. Morin-Jean (1922-23: p. 218) mostra um paralelo relativamente ao friso geometrizado que surge desta feita num recipiente de Cimetière de Brény, Aisne, também patente no Musée de Saint-Germain e tal como a peça mais tardia citada pelo mesmo, provém de um contexto funerário. Desta feita o friso conta com linhas ondulantes, mas tal como este e à semelhança das linhas esmerilhadas da peça 1, divide horizontalmente o espaço dos corpos, conferindo uma maior centralidade aos cabuchões. Muito embora, esta centralidade não exista em todas as peças que contam com estes motivos. Este cabuchão deste fragmento é de facto diferente, mas não é comum à peça francesa de Aisne.

#### Cabuchões aplicados 4

À semelhança do que acontece com a primeira peça, também esta possui linhas esmerilhadas acima da representação do friso. A cor dos cabuchões é mais similar à primeira, segunda e quinta peça, em detrimento das restantes. Apresenta seis motivos destes, ovalados, que se agrupam num só, em forma de cacho, compreendendo a sua forma enquanto unidade um contorno triangular, similar ao que acontecia relativamente ao agrupamento de três cabuchões. Uma vez mais esta representação parece reportar-nos às formas naturais, se a peça 1 pode ter uma referência floral, esta entra também para o campo vegetalista pela aproximação, tal como a sua distribuição indica, aos cachos de uvas. Seria este um motivo que ainda que elevado à sua simplificação máxima, reportar-se-ia ao universo báquico? Isto, sem que haja uma forma direta de ligação, mas que demonstre uma continuidade de motivos apresentados em relação à iconografia báquica, o isolamento do motivo, como acontece com a folha hédere nas lápides funerárias. Em adenda podemos, ainda, observar que o cacho de uvas não seria aqui utilizado como primeira referência visual no vidro, lembrando que se por um lado aqui é somente relativo à decoração e não à forma, existem tipologias de vidro romano, cuja forma imita em si, o cacho de uvas. Todavia elas reportam ao século II d. C. e até agora não existem exemplares destes em território nacional.<sup>142</sup> Para além do mais, o cacho de uvas é recorrente como

---

142. Conferir com a forma 91a de C. Isings, **Roman Glass from dated finds**, Groningen, 1957, p. 109. ; Morin-Jean, **La verrerie en Gaule**, Paris, 1922-23, p. 169 e V. A. Kisa, **Das glas im altertume**, volume 3, Leipzig, 1908, p. 763 a 771.

motivo secundário decorativo no vidro, em peças internacionais.

Aqui o friso da decoração é balizado por linhas imediatamente abaixo do bordo que estão paralelas a outras, imediatamente acima dos cabuchões e abaixo das primeiras. Através da sua forma inserimo-la na forma 106a de Isings (1957: p. 12), e quanto à decoração revemo-la na forma 96a já acima referida. Kisa<sup>143</sup> mostra-nos uma peça com a mesma forma de lâmpada e muito embora a decoração também seja feita a partir de cabuchões, estes surgem isoladamente a dois níveis, em que os intervalos deixados pela primeira composição, são preenchidos pela de baixo e reciprocamente. David Whitehouse (1997: p: 214) dá-nos a conhecer um frasco cuja composição revela o mesmo agrupamento de cabuchões e estes tal como na primeira peça, surgem intervalados por motivos ovais maiores isolados. Também, nesta peça internacional existem estrias acima, mas também abaixo. Uma vez mais conferindo centralidade aos cabuchões que povoam as paredes laterais.

### **Cabuchões aplicados 5**

Este fragmento apresenta tão somente um cabuchão azul ovalado, e partilha com o conjunto 4 o local do achamento, sendo ambos vidros de importação, nomeadamente do Chipre e pertencerão ao século III a IV d.C.. A sua existência não deixa adivinhar, tal como acontecera com a peça 2 o restante panorama decorativo relativo à peça.

### **Conclusões**

Morin-Jean diz-nos que as cores dos cabuchões podem variar entre o azul-safira, verde-esmeralda, branco, amarelo-topázio, castanho e vermelho. O que faz com que o referencial comum destas peças portuguesas seja a cor azul, muito embora as suas tonalidades defiram. O nome das cores que este autor associa, referencia pedras preciosas e não é ao acaso, estes surgiriam para imitá-las, concedendo à peça um certo carácter de luxo. Jorge de Alarcão e Adília Alarcão (1965: p. 107 a 109) apresentam também dois fragmentos com cabuchões em verde-esmeralda, umbilicados, que pela sua fragmentação não lhes é atribuída uma tipologia específica, o que dificulta a sua abordagem em termos de paralelos. Não os elegemos em primeira instância aqui, por já estarem

---

143. ibidem volume 2, p. 313.

largamente estudados por estes dois autores e por acreditarmos que se encontram à parte do conjunto que desenvolvemos, como outros exemplos. No entanto, não queremos deixar de lhes fazer referência, pois igualmente aos fragmentos estudados, constituem importância no panorama do nosso território. Servem, assim, de contraponto ao grupo abordado pelas diferentes colorações e por demonstrarem a variação de formas que estes podem deter: lisos ou umbilicados, ovais ou mais circulares; bem como de tamanhos.

Para além disso, a distribuição dos cabuchões nas peças apesar de poderem não ser semelhantes entre si, apresentam sempre uma lógica de disposição de motivos comum a todos. Estes motivos ora surgem em bandas, triângulos e losangos, e em variados números, normalmente pares quando em grupo, e quando isolados obviamente ímpares. Podem formar ou não conjuntos entre si, agregarem-se diferentes grupos, ou surgem como motivo constante na superfície da peça. No caso de uma taça de vidro relatada por Kisa<sup>144</sup>, proveniente da Noruega em que os cabuchões se repetem como no caso da peça 4, em conjuntos de seis, desta feita também eles surgem intervalados por motivos isolados, tal como acontece na peça 1. Por isso, se torna difícil de entender como seria a restante decoração dos fragmentos, muito embora o testemunho de Kisa<sup>145</sup> nos dê a perceber a lógica distributiva, as suas variações representativas e as formas em que se aplicam. Não conseguimos é tão somente pela a apresentação de motivos isolados a sua referência direta às peças com que possuam exatamente a mesma distribuição decorativa. Em suma, conseguimos identificar, aqui, uma ligação decorativa pela aplicação de vidro sobre vidro, em que existe uma certa homogeneidade nas peças do território português, conseguida pelas formas que apresentam, a cor dos cabuchões, e a lógica na distribuição.

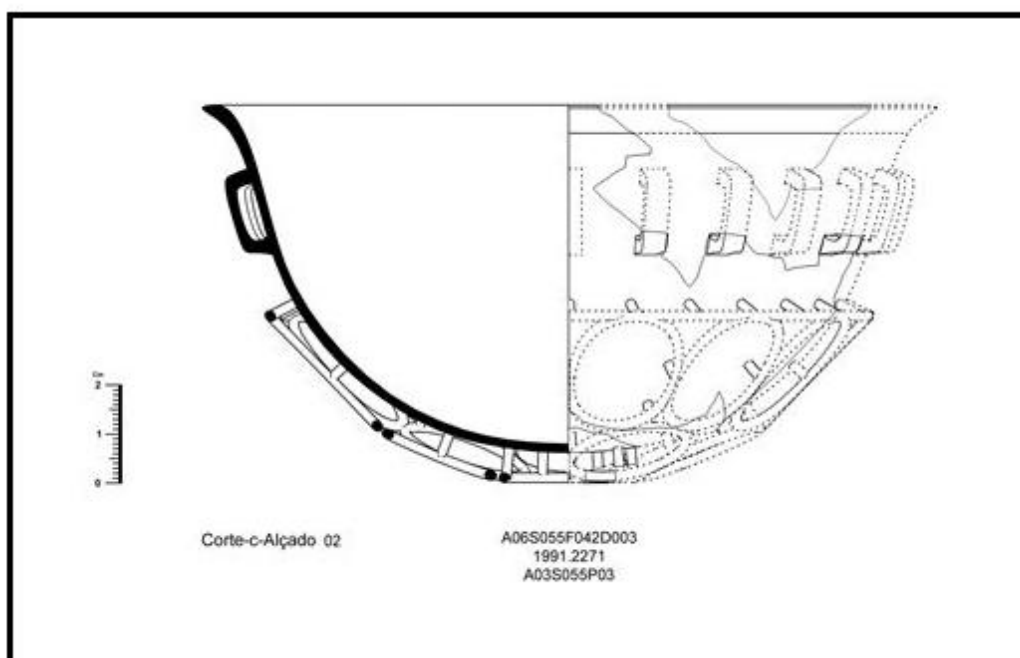
---

144. *ibidem*, volume 3, p. 911.

145. *ibidem*, volume 1, p. 289.



**Figura 10.1.** Conjunto de fragmentos de taça *Diatetrum*, século IV d. C., Braga, Museu de Arqueologia D. Diogo de Sousa in <http://www.matriznet.imc-ip.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=312746&EntSep=5#gotoPosition> [MatrizNet]



**Figura 10.2.** Desenho arqueológico de conjunto de fragmentos de taça *Diatetrum*, século IV d. C., Braga, Museu de Arqueologia D. Diogo de Sousa in <http://www.matriznet.imc-ip.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=312746&EntSep=5#gotoPosition> [MatrizNet]

## **Apresentação e descrição das peças**

A primeira taça reporta a um trabalho de reticulado, que segundo Mário Cruz (2001: p. 123) terá sido encontrada na Rua Dr. Rocha Peixoto, Braga. É chamada de taça diatreta, nome que lhe é atribuído face à sua decoração, que merece destaque em relação a outras. Também Jorge e Adília Alarcão (1965: p. 103 a 106) nos referem outros dois conjuntos de fragmentos que reportam a esta técnica de reticulado.

Por um lado, todas aquelas que nos surgem com cenas, o desenho é visto como principal ponto na questão imagética. Aqui o impacto visual deste é substituído pelo talhar da forma. Isto é, a riqueza da forma constitui ela própria um impacto, sem que haja o utilizar de formas artísticas decorativas exteriores ao manipular da matéria-prima. Isto acontece tal como no caso dos cabuchões, a principal diferença é que estes são feitos no momento da produção, e por isso fazem parte de uma decoração a quente, no caso da taça diatreta essa é feita a frio. Ou seja, processualmente existe uma passagem primeira por aquele que produz a matéria-prima, e posteriormente segue para as mãos de um artesão que trabalha estas peças. Mostrando, aqui, uma diferença entre o mestre vidreiro, e o artesão que decora, contrariando o que acontecera no caso dos cabuchões (tal como outros motivos, caneluras, cordões entre outros) em que o mestre vidreiro tornara-se ele próprio no artesão decorativo. Se por um lado a arte da produção vidreira entrava em decadência no século IV d.C., o mesmo não se pode dizer da sua decoração, a prova viva são estes mesmos objetos, de que existem poucos exemplares. O que faz com que estes conjuntos de fragmentos do nosso território constituam testemunhos ímpares.

A sua riqueza decorativa é de grande fragilidade, resultado de um trabalho minucioso e de grande habilidade técnica, o que lhes confere destaque perante outros testemunhos vítreos. Tal como outras peças, como o caso daquelas que têm cenas de caça, gladiadores entre outros, destinavam-se a uma mesa rica, e não meramente loiça de uso corrente/comum, no entanto mesmo dentro desta “mesa rica” destaca-se pela excelência.

### **Taça Diatreta**

A taça *Diatetrum* terá sido reconstruída através de fragmentos, que terão feito parte da exposição que dá o nome ao catálogo *Vita Vitri* (2009: p. 46) e em que esta nos surge já de forma inteira. Aparte questões que se prendam com o seu restauro, esta seria sem dúvida no geral a sua forma primária. Começamos então por esta descrição, em que o bordo se encontra esvasado e boleado, logo abaixo temos motivos retangulares repetidos em forma de pequenas asas, ou seja, em forma de C reto, ligado nas extremidades à restante peça. Num registo inferior temos uma espécie



de gradeamento, que lhe dá o nome de *Cage-cup*, em português taça gaiola. Esta “gaiola” é também ela em relevo e interliga-se pontualmente à sua forma base. No que concerne ao seu formato decorativo a um primeiro nível temos uma linha de apoio que serve de bordo superior à gaiola, e que é tocada por uma sequência de círculos secantes, tendo nestes pontos de encontro – ligamentos - que fazem a ponte entre ambos os motivos e que simultaneamente prendem o gradeamento à forma base. No intervalo destes círculos são formados triângulos, e no tocar entre estas circunferências existem os mesmo ligamentos que já referimos em relação à linha superior. Abaixo destes primeiros círculos temos outros, mais ovalados, que já não possuem ligamentos, mas que tocam nos anteriores e quando intercalados entre eles e os superiores formam losangos. O fundo é convexo, o que faz com que não exista apoio. Na reconstrução da peça podemos vê-la suspensa através de correntes metálicas, que procuram preencher exatamente esta falta de sustentação, noutras peças podemos ver o mesmo, mas desta feita com uma base metálica assente no chão.

Daquilo que foi encontrado e que permite esta reconstrução, temos fragmentos de bordo, daquilo a que nomeamos de retângulos, de ligamentos e partes de círculos.

Morin-Jean (1922-23: p. 231 a 233) dá-nos conta de outras peças, dentro do mesmo género. A primeira proveniente de Estrasbrugo (Alsácia Lorena, atual França) segue a mesma distribuição que a peça portuguesa, mas na banda que determinámos ter a repetição de retângulos possui uma inscrição, de que apenas restam as letras ...XIM...NE. AVGV. O mesmo autor atribui a possibilidade de que esta peça faria parte do serviço de mesa do Imperador Maximiano Hércules (285-310 d.C.), que durante o seu período no poder, mais precisamente em 297, teria efetuado passagem no Reno e daí a sua descoberta naquele local. Este testemunho e possibilidade torna-se importante, para a perceção do carácter de excelência que já anteriormente havíamos referido. Outras duas peças são mencionadas e a sua descoberta remonta ao século XIX em Colónia, ambas provenientes de sarcófagos, sendo que a maior se encontrava preservada por um antiquário em Munique, e a outra, menor, no Museu de Berlim. Ambas as peças possuem uma mesma distribuição de motivos que coaduna com a peça nacional, mas tal como a anterior e lembrando a proximidade geográfica entre as estas três, têm inscrições. A primeira é latina *BIBE. MVLTIS. ANNIS.* , e a segunda grega.

A última peça encontrada em Hohen-Sulzen (Alemanha) e que estaria à altura do texto patente no Museu Mayance (Bonn), justifica uma vez mais a proximidade distributiva que as peças referenciadas teriam. Desta feita não contém inscrição, o que a afasta das restantes duas internacionais, mas também não partilha do conjunto de retângulos da nacional. Muito embora em termos de forma, se aproxime, pela abertura da mesma. Para além do mais ao nível dos círculos, apresenta mais três fileiras que as restantes, encontrando-se a parte da “gaiola” a um nível superior, em que surge encimada com duas linhas. Uma vez mais, chamo a atenção para que esta peça tenha

surgido em contexto funerário.

Kisa<sup>146</sup> volta a referir as peças de Colónia, e complementa ainda o seu aparecimento com o mencionar de outras em Aachen, cidades uma vez mais de grande proximidade geográfica. Tal como Morin-Jean, este reporta a produção deste tipo de peças para o Reno, e fala ainda, de como esta tipologia terá sido copiada no século XVI. Faz referência também à escassez de fontes clássicas que demonstrem o seu uso na Antiguidade, referindo somente Marco Valério Marcial, escritor que terá vivido em Bilbis Augusta (atual Catalunha) no século I d. C..

*O quantum diatretra valent et quinque comati!  
Tunc cum pauper erat, non sitiebat Aper.*<sup>147</sup>

Os versos dizem-nos: “*oh, quão grande seria a influência dos cálices trabalhados em diatretra (reticulado), e dos cinco escravos de longos cabelos! Assim, quando ele fosse pobre, Aper já não teria sede.*” Apesar de ser breve este testemunho, atesta a existência e o uso deste tipo de trabalhado já no século I d.C., não sabemos no entanto se esta tipologia tal como a conhecemos a partir dos finais do século III d. C. já teria o seu protótipo.

Outro autor Roffia (1993: p. 184 a 193) dá-nos a conhecer uma outra peça, proveniente de Castellazzo Novarese (Novara, Milão) do século IV d. C., e que se encontra hoje no Museo Civico Archeologico de Milão. Tal como as restantes à excepção da peça de Hohen-Sulzen, seguiria uma mesma organização de motivos decorativos. Aproxima-se de um dos frascos de Colónia, pela sua inscrição *BIBE, VIVAS MULTIS ANNIS*, no entanto e apesar de tipologicamente as peças serem semelhantes no que concerne à forma mais estreita que a peça nacional, esta última possui quatro filas de círculos secantes com ligamentos, em detrimento das duas que a peça alemã apresenta.

Uma outra peça está patente num Museu em Munique<sup>148</sup>, e faz parte da coleção de antiguidades do Estado alemão. Esta tem uma forma mais semelhante às outras peças alemãs, do que relativamente à nacional, no entanto torna-se uma peça-chave no paralelismo com o objeto português. Isto devido ao fator de tal como a “nossa” peça, esta apresenta no lugar das inscrições uma fileira de retângulos e apresenta também círculos a dois níveis. Muito embora, desta feita e pela forma que detém sejam mais ovalados, do que na peça que aqui abordamos em primeira instância.

No que respeita a esta fileira de retângulos, que insistimos em nomear assim,

---

146. ibidem, volume 2, p. 624.

147. Martial, W. C. A. Ker (trad.), Loeb Classical library (notas), **Martial Epigrams**, volume 2, London, 1919, 12, LXX, 10, p. 370 a 371.

148. Patente no site do museu [http://www.antike-am-koenigsplatz.mwn.de/antikensammlung/sammlung/large\\_5.html](http://www.antike-am-koenigsplatz.mwn.de/antikensammlung/sammlung/large_5.html)

compreendemos a possibilidade de este poder ser apenas um motivo meramente geométrico, todavia também fazemos abertura a que possam ser fileiras da letra I. Sendo que no caso específico que aqui estudamos, apenas o podemos defender face à reconstrução da peça e ao que a sua fragmentação apresenta.

Este tipo decorativo pode ainda surgir com figuração, tal como acontece no sobejamente conhecido Cálice de Licurgo<sup>149</sup>, que faz parte das coleções do British Museum. Tal como as outras é uma peça de extrema fragilidade, que já sofreu alguns restauros e procedimentos para a sua salvaguarda. Neste podemos ver a figuração humana, animal (cão) e vegetal (ramos e folhas de videira), que vêm roubar lugar ao geometrismo enriquecido dos restantes recipientes. Uma característica que claramente difere dos outros exemplos é a sua coloração verde e vermelha, ao invés do uso de vidro incolor (que pode conter matização de outras cores). Também este possui um suporte em metal, desta feita prata, que combina com um friso no bordo do mesmo material. Aproxima-se da peça portuguesa, pela falta de suporte e pela decoração em gaiola, esta que no testemunho internacional figurativo ocupa toda a parede lateral e que no português se dá apenas ao nível inferior.

É, sem dúvida, uma produção internacional do Reno, tal como Mário Cruz (2001: p. 123) avoga, confirmada pelas restantes peças, e pela sua difusão geográfica. A funcionalidade da tipologia poderia compreender algumas funções, mas funcionando sempre como depósito de algo, líquidos (quer seja para beber, como para outras utilizações) cosméticos, sem dúvida faria parte de um mobiliário de luxo. Ainda, no que releva, à produção desta tipologia J. e A. de Alarcão (1965: p. 104) citando Harden admitem a existência de várias oficinas da sua manufatura em diversos centros do Império Romano. No entanto, demonstram que a sua maioria terá sido fabricada a Ocidente (região Renana e Danubiana, Itália) pela sua datação mais tardia, em que artesão orientais já teriam entrado em queda.

### **Restantes fragmentos**

Tal como na taça de Licurgo os fragmentos de recipiente de diatetra 2 apresentam motivos de ordem vegetal, nomeadamente folhas estilizadas com formas ovais. No entanto, não apresentaria qualquer tipo de figuração, como os fragmentos que lhe sucedem. Também os fragmentos de recipiente de diatetra 3 se aproximam desta peça internacional pela coloração da segunda *paraison*, desta feita azul. Ambos os conjuntos de fragmentos se encontram estudados por Jorge e Adília

---

149. O nome que lhe é atribuído é face à representação figurativa humana que é identificada como a cena de morte de Licurgo, um legislador de Esparta, referenciado por Heródoto e Plutarco.

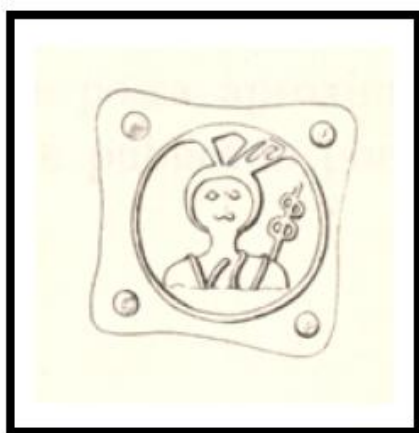
Alarcão (1965) e cremos que a informação que detemos sobre estes é limitada para que adiantemos mais do que estes dois autores. Mas contrariamente ao que defendemos no caso dos cabuchões, em que apesar de pertencerem a uma categoria comum (delimitada pelos cabuchões), acreditamos que estes deveriam ser estudados de forma separada, para que existisse a constituição de diferentes grupos que variassem consoante a sua forma e coloração. As características eleitas daquelas para um mesmo grupo seriam a cor e a forma, diferindo ligeiramente no número 3 por ser espiralado, mas que também não pode ser inserido nos umbilicados (por não existir um destaque do ponto central, do restante círculo). Aqui, é diferente, acreditamos que existe uma maior coesão dos testemunhos, pela sua excelência que faz com que sejam de maior raridade, e que por isso não existe a necessidade da criação de subgrupos. Por isso mesmo, a abordagem destes testemunhos é diferenciada e foram tal como os restantes elementos, sujeitos a uma abordagem técnica descritiva (ver **Quadro 10**).

## II. Análise de peças com decoração na base

Este segundo ponto no nosso estudo partiu da seleção natural de testemunhos, se num primeiro momento de análise nos detivemos com objetos cuja decoração fosse dominante, neste segundo momento elegemos peças que se destacassem pela representação ao nível da base. Devido à força maior de restrição escrita deste estudo, limitámo-nos à forma parcial do objeto, que elegemos pela sua riqueza variada de ornamentação. Seguindo uma linha anterior de apresentação definimos as seguintes categorias: **Figuração** (mitológica, humana e animal) e **Decoração vegetalista e geométrica**. Devido às características dos objetos com que nos deparámos resolvemos que esta segunda categoria contaria com duas temáticas diferentes, pelas semelhanças dispositivas que apresentam, promovendo assim o estudo comparativo entre si.

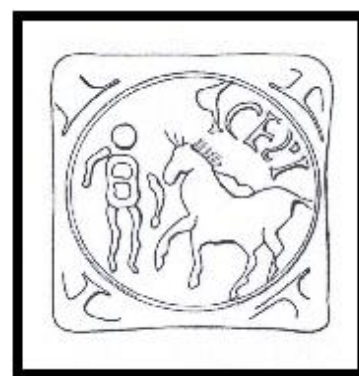
### 11

[Figuração: mitológica, humana e animal]



**Figura 11.1.** Base quadrangular, Pombalinho, final do século I ou primeira metade do século II d. C. in (Alarcão, 1968a : p. 86 – fig.2)

**Descrição (Quadro 11.1):** figuração mitológica com atributos, inserida em círculo na base quadrangular. Pontuação circular aos cantos da base.



**Figura 11.2.** Base quadrangular, Pombalinho, final do século I ou primeira metade do século II d. C. in (Alarcão, 1963b: est. II)

**Descrição (Quadro 11.2):** Figuração humana com equídeo, inscrição, dispostas dentro de um círculo inserido na base quadrangular. Pontuação aberta em relação aos cantos da base.

Ambas as figurações surgem uma vez mais em garrafas tipo Isings 50, provenientes de um mesmo contexto funerário, uma sepultura luso-romana de Pombalinho, Santarém. De salientar, desde, logo, é um mesmo funcionamento esquemático (que iremos ver noutras peças), círculo, marcações e base quadrangular.

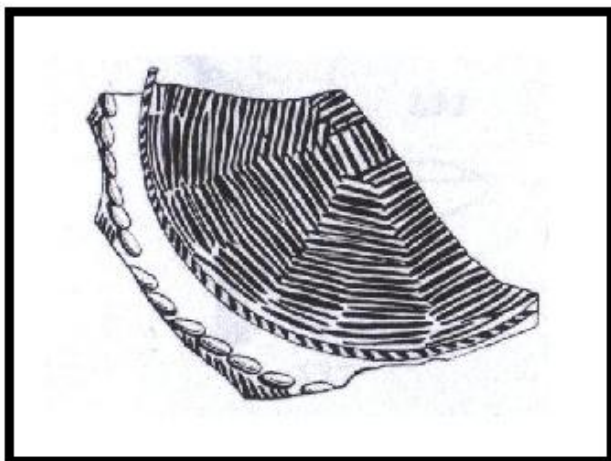
Tanto a primeira peça como a segunda são estudadas por Jorge de Alarcão (1968a), e individualmente a figuração mitológica é referida por Leite de Vasconcelos (1981 : p. 277 e 278) que lhe designa um testemunho idêntico numa lucerna. Tanto a peça que aqui abordamos como a de cerâmica apresentam a representação de *Mercurius* com caduceu (embora em posições diferentes) e pétaso. Um testemunho cujo desenho não atribuí importância ao pormenor, sendo mais genérico até que o seguinte identificado, muito embora apresentem dos dois esta característica. Muito possivelmente não só devido ao material e à técnica, mas também devido à confinção do espaço em que se encontram. Este testemunho de *Mercurius* numa base quadrangular é ímpar no nosso território e sendo a tipologia difundida por todo o Império, é importante perceber se existe aqui uma certa personalização referente a este testemunho. Não cremos com isto dizer que será única, mas talvez a sua funcionalidade fosse conjugada com este motivo. Lembrando que *Mercurius* é deus dos comerciantes e o caduceu é símbolo psicossomático, referente à medicina, ao equilíbrio entre corpo e espírito, possivelmente o recipiente em causa poderia estar ligado à indústria farmacêutica e à sua comercialização. Mais segura é sem dúvida a sua identificação como objeto de culto clássico dedicado a *Mercurius* no nosso território, à semelhança do que acontecia com Júpiter e Marte. No entanto, J. de Alarcão (2002: p. 166) no que refere apenas à cerâmica, diz-nos que nem sempre as temáticas das lucernas se identificam com os ritos dos locais da sua proveniência. Devido à não profusão de testemunhos em relação ao vidro, não podemos afirmar o mesmo, mas fica a nota para futuras descobertas.

O segundo testemunho aqui brevemente apresentado podemos ver uma figura humana representada que parece dirigir-se ao equídeo e vice-versa, dispostos lado a lado e com uma inscrição de caracteres latinos CEH, disposta em semi-círculo, que mais tarde iremos abordar. Parece-nos que tal figuração, tal como a imediatamente anterior representará algo que transcende o próprio desenho. Possivelmente um episódio representativo, que não conseguimos identificar. Neste par vítreo existe claramente uma similaridade com os medalhões dos mosaicos, ou mesmo no vidro como o caso da peça que distinguimos pela temática Vitória na luta. Mas não é única esta semelhança. Neste segundo frasco podemos ver a pontuação dos cantos da base, diferente daquilo que até agora já tínhamos visto, mas que facilmente em termos gráficos se associam aos elementos que anteriormente apresentámos como árvores de forma simples e estilizada. Para além disso, a

indumentária que a figuração romana aqui apresenta parece uma túnica atada à cintura, tal como o mosaico do Sileno de Conímbriga apresenta. Embora não o identifiquemos com essa cena, lembramos que em ambos os casos existe uma disposição de figura humana (embora no caso do Sileno, sejam apresentados duas), equídeo e elemento vegetal. Para além disso na inscrição CEH é antecedida por o que parece ser um q, no entanto deixamos abertura para que pudesse existir ali outra representação, e devido à sua localização, possivelmente um pássaro. Curiosamente a forma latina de homem (*homō*) e cavalo (*equus*) vão de encontro às iniciais da nossa inscrição.

## 12

### [Decoração vegetalista e geométrica]



(Motivo incerto – carácter vegetalista?)

**Figura 12.1.** Fragmento de base de prato, Século II a III d. C., Conímbriga in (Alarcão, Alarcão, 1966: est. III).

**Descrição (Quadro 12.1):** Filete perlado em disposição curva a circundar parte restante de um círculo preenchido com segmentos de reta (entrançado), cuja circunferência serve de contorno com segmentos de reta em torço.

Este motivo é sem dúvida ímpar na sua representação. O motivo apontado não é explícito, apenas temos a apresentação de um padrão, que “(...) lembra o utilizado na confecção de cestos de vime (Alarcão, Alarcão ; 1966 : p. 62)” (também popularmente conhecidos como “cestos de verga”). Embora não seja segura esta aproximação ao referente real que a provoca, consideramos esta hipótese.

O vime é uma planta pertencente ao género *Salix*, da família das *Salicaceae*, e é commumente designado como salgueiro.

“(...) crê-se que existem três géneros principais de salgueiro : O Grego, o Gálico e o Sabino, que muitos chamam de Amerino. O grego é de cor amarela, o Gálico é roxo velho com vareta muito delgada: o salgueiro Amerino tem a vareta delgada e vermelha.”<sup>150</sup>

*Lucius Junius Moderatus Columella* que terá vivido no século I d. C. , oriundo de Gades (Cádiz), *Hispania Baetica* terá sido um dos principais escritores de textos sobre a agricultura romana que nos terão chegado até aos dias de hoje. Uma das suas principais obras o *De re rustica* testemunha exatamente o conhecimento que já se teria sobre esta planta e o seu carácter de matéria-prima. Não só seria cultivado na Antiguidade, como serviria de instrumento auxiliar na agricultura<sup>151</sup>. De sublinhar é também o conhecimento da manipulação do próprio material a fim de obter maior flexibilidade, para que facilitasse o seu posterior uso<sup>152</sup>. E, mais importante ainda e sem que nos percamos do objetivo deste estudo é o fornecimento, através deste texto, do referente real para a possibilidade apresentada do motivo. *Columella* refere-nos a já existência dos cestos de vime, que teriam várias funções, como recipiente auxiliar da pecuária<sup>153</sup> e da agricultura, usados por exemplo no processo de preservação das azeitonas, aquando da sua salga<sup>154</sup>.

A questão que aqui colocamos perante o “achamento” do referente real, é se este estaria no cesto como objeto, ou apenas no seu padrão material? O facto de que este motivo apresenta uma padronização a três níveis (filete, torso, entrançado) faz-nos crer (a existir referente real) que estes compunham a disposição da peça e não seriam eles o seu mote principal.

A aditar a isto, no nosso entendimento, existe outro fator importante. Ou seja, embora não tenhamos conhecimento de que existam objetos de vidro que imitem os cestos de vime, temos conhecimento de objetos que imitam cestas (Morin-Jean, 1922-23: p. 179). Como é o caso de um vasinho em forma de cesta, com possível datação do século II d. C., proveniente de Salona (Museu Arqueológico de Split)<sup>155</sup>.

Para além disto, o fragmento que detemos é da própria base do utensílio de vidro e a representação do motivo que ali se encontra inscrito, parece também ela coincidir visualmente com

---

150. L. J. M. Columela, D. J. M. A. d. Sotomayor y Rubio [trad.], **Los doce libros De Agricultura**, tomo I, Madrid, livro III, capítulo XXX, p. 187.

151. Como o vime era cultivado e aplicado nas vinhas in ibidem, tomo I, livro III, capítulo XXX, p. 185/ Como o vime era usado para as enxertias in ibidem tomo 1, livro IV, capítulo XXIX, p. 183 / E, ainda como era usado no auxílio da gricultura in ibidem tomo 1, livro IV, capítulo XXXI.

152. ibidem tomo 2, livro XI, capítulo II, p. 136.

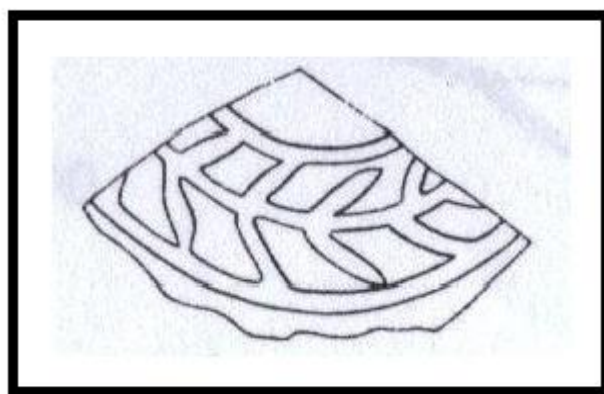
153. Os cestos eram usados nos galinheiros para facilitar a vida animal in ibidem tomo 2, livro VIII, capítulo III, p. 8.

154. ibidem tomo 2, livro XII, capítulo XLVIII, p. 212.

155. Portugal. Museu Nacional de Arqueologia (ed. lit.), I. Fadic, **Transparências imperiais: vidros romanos da Croácia**, Milão, cop. 1998, p 210.



a base de um cesto de vime, ponto inicial da construção do objeto. Contudo, não pomos de parte que seja uma mera representação ou a inscrição parcial de um motivo, por exemplo à semelhança do que acontecera com o *Calathos* na taça de vidro com cena de caça, proveniente de Balsa. Por todos estes fatores deixamos em aberto a possibilidade deste referente real, que são os cestos em vime, e muito embora não tenhamos conhecimento de obras similares e devido à fragmentação do objeto, deixamos em aberto esta linha interpretativa, para que possa mais tarde servir de ponto base para novas descobertas.



**Figura 12.2.** Fragmento de fundo decorado com uma coroa de folhagem estilizada, Conímbriga in (Alarcão, Étienne, 1976-1979 : est. XXXV/p. 21).

**Descrição (Quadro 12.2):** fragmento de coroa de folhagem estilizada.

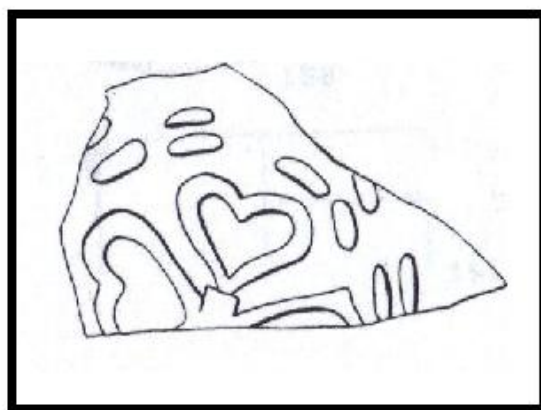
Este elemento no que reporta ao universo de marcas de fabrico insere-se inconfundivelmente num campo de ordem vegetalista. Porém, podemos dividir este mesmo campo, com base na anatomia simples das plantas (raíz, caule, folhas<sup>156</sup>, flores e frutos), da qual tão somente nos interessa neste caso específico - folhas e flores<sup>157</sup> - exatamente porque são os únicos de que temos exemplos em termos representativos. Esta categorização facilita-nos assim a distinção deste motivo como o próximo abordado, perante os restantes, exatamente por não pertencerem a um universo de formas geométricas, humanas ou vegetalistas-florais. Como motivo, quer entendido como coroa de folhagem (de grosso modo) ou coroa de louros, já teria a sua representação na «garrafa de vidro com representações animais», proveniente do Campo da Trindade (*Vitória na Luta*) e na «garrafa de

---

156. Entendendo, aqui, o conceito de folhas como simples, sem considerar associar-se a qualquer outras das categorias (exemplo: fruto com folha, flor com folha) ou a partir da sua representação levar-nos a outra categoria (exemplo: folhas que formam flor).

157. Reportamo-nos apenas a esta parte do estudo, salvaguardando o exemplo das frutas retratadas na Garrafa proveniente do Campo da Trindade (*Vitória na Luta*)

decoração vegetalista como motivo determinante», proveniente de Faro. Este motivo cinge-se a várias áreas artísticas e podemos vê-lo também em mosaicos internacionais como já frisamos anteriormente (Villa Casale, Piazza Armerina) e nacionais no caso de Conímbriga, com exemplo nos Mosaicos 3 (Oecus exedra A25) e Mosaico 10 (Triclínio A33) da Casa dos Repuxos<sup>158</sup>. A nomeação de coroa pressupõe que todas estas representações respondem a uma forma circular. E, no mosaico à semelhança do que acontece com os exemplos vítreos até agora por nós fornecidos, também neles a coroa circunda motivos centrais. J. Alarcão e R. Étienne (1976-1979: p. 168) apontam para paralelos nacionais e internacionais<sup>159</sup> de uma mesma marca de fabrico com os quais não nos debatemos, para não cair em repetição. O mesmo acontece ao nível do entendimento simbólico da representação, exatamente por já o termos elaborado em exemplares anteriores.



**Figura 12.3.** Fragmento de base quadrangular moldada, Conímbriga, século I e II d. C. in (Alarcão, Alarcão; 1965 : *estampa V*).

**Descrição (Quadro 12.3):** Fragmento de florão com folhas cordiformes dispostas sobre um centro quadrangular, inserido entre marcações duplas, cuja disposição fazem crer a presença de uma forma circular.

Jorge e Adília Alarcão (1965: p. 91) identificam este motivo como inédito, apesar de encontrarem um paralelo com a sua “cercadura” de marcações numa garrafa hexagonal de Mogúncia. É também comum esta “cercadura” à peça que contém a cena de caça (proveniente de Balsa). Isto, tendo em conta o desenho da base de que constam dois frisos, que contornam o *calathos* apresentado.

---

158. Consultados em B. Oleiro, *Corpus de Mosaicos Romanos de Portugal* (descrição dos mosaicos da Casa dos Repuxos), Conímbriga, 1992 in V. H. Correia, J. D. Ribeiro (coord.), **Mosaicos de Conímbriga**, Coimbra, 2004.

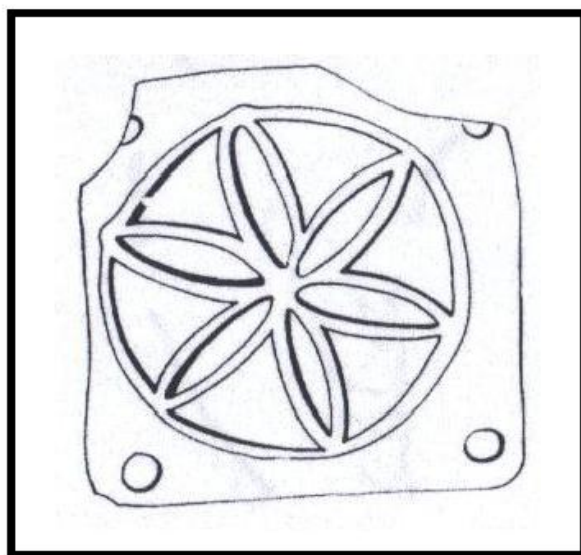
159. Um fragmento no Museu Nacional de Lagos e um frasco do Museu de Girona (Espanha).

Por outro lado, Kisa (1908, vol. 2: p. 369) apesar de não nos demonstrar a presença deste motivo num recipiente de vidro, fá-lo relativamente à mesma matéria-prima utilizada, mas aplicada desta feita ao mosaico.

O motivo apresentado tem assim repercussão noutros campos coesos, nomeadamente na arte musiva. As folhas cordiformes por si só marcam presença em diversas composições<sup>160</sup>. A associação destas folhas em florão surge em composições circulares e verticais<sup>161</sup>.

Licínia Nunes Correia (2005: p. 35) identifica-nos este motivo num mosaico de Boca do Rio (Budens, Vila do Bispo), se o considerarmos inserido numa circunferência. Por outro lado, se conduzirmos esta interpretação a uma via mais fechada e o identificarmos como a forma de um trevo, a mesma autora (2005: p. 51 e 52) demonstra-nos a sua presença mediante a caracterização de flor, tipo 1 – Trevos, B. Este tipo é identificado como “Trevos com folhas cordiformes dispostas à volta de um pequeno botão central”, encontrando-se patente num mosaico proveniente, tal como a peça vítrea, de Conímbriga.

O desenho parcial deste motivo faz-nos crer a existência de quatro folhas. A tipologia correspondente ao fragmento é Isings 84, que nos insere o fabrico deste objeto entre o século I e III d. C.. O trevo *quadrifolium* adquire significado na simbologia cristã, imagem da encarnação de Deus<sup>162</sup>.



**Figura 12.4.** Fragmento de base quadrangular moldada, Conímbriga, século I a II d. C. in (Alarcão, Alarcão, 1965: est. VI)

160. C. Viegas, F. Abraços, M. Macedo, **Dicionário de motivos geométricos no mosaico romano**, Conímbriga, 1993, p. 29 e 83.

161. ibidem, p. 21 e 102.

162. M. Feuillet, **Léxico dos Símbolos Cristãos**, Lisboa, 2005, p. 141.

**Descrição (Quadro 12.4):** Florão com seis folhas centrado num círculo cujos limites são conseguidos por duas circunferências. Exteriormente a este encontram-se quatro “botões”, pontuando os cantos da forma quadrangular da base.

Adília e Jorge de Alarcão (1965: p. 91) apresentam-nos este fragmento de peça, indicando desconhecimento de paralelos desta marca de fabrico, que nós reforçamos no que toca ao território português. No entanto no concerne a um contexto internacional esta informação deixa de ser válida. Morin-Jean (1922-23: p. 64) apresenta uma garrafa prismática, de duas asas, e também ela de base quadrangular que apresenta o mesmo motivo. Esta encontrar-se-ia, segundo o mesmo autor, no Museu do Louvre (não conseguimos comprovar se ainda lá se mantém) e que teria sido descoberta nas escavações de Fécamp (França, Alta-Normandia) e cita Cochet (1960: p. 146) 163 como fonte. O artigo deste último autor apenas menciona a descoberta deste frasco, sem que nos contemple com a existência do presente motivo, não fornecendo assim informações adicionais.

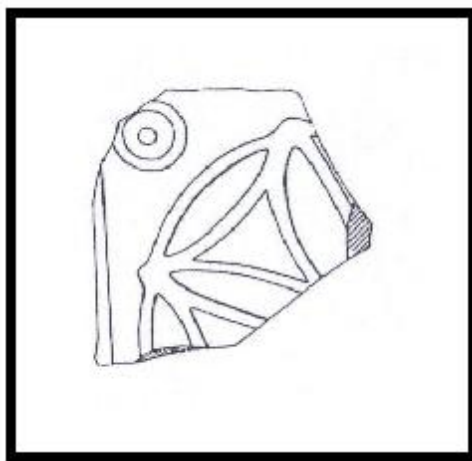
Através do fragmento de base quadrangular podemos inseri-la na forma 50 de Isings, cujo fabrico remonta até à primeira metade do século I d. C.. Nesta forma, tal como podemos observar pela nossa imagem são frequentes as marcas de fabrico. No entanto outra peça, para além da já apresentada, fornece-nos o mesmo desenho (de grosso modo), desta feita no corpo central do recipiente. O espaço quadrangular onde se inscreve o motivo é aqui substituído por um circular, e os “botões” desaparecem, deixando assim de marcar o espaço vazio que existiria entre os limites do suporte (forma quadrada) e o motivo (forma circular), até porque aqui deixam de ser necessários, tendo em conta que a combinação das formas circulares entre motivo e frasco não o permitem. Esta terceira peça encontra-se no Metropolitan Museum<sup>164</sup>, a sua datação remonta ao século I d. C. e a sua proveniência é grega. Pretendemos demonstrar com isto o uso deste motivo, quer ou não, como marca de fabrico, sem que no entanto nunca se dissocie da sua função primária ornamental.

Este motivo surge-nos também representado como ornamento na arquitetura litúrgica, como podemos descortinar através da autora Licínia Wrench (2008: p. 29 apêndice/ fig. 76; p.15 apêndice/fig. 41) que o apresenta em duas peças a primeira uma placa/transanae em que surge centralmente e é cercado por um friso dispostos de forma quadrangular (não tangente ao motivo) e também noutra, um nicho, em que este surge de forma secundária inserida em friso vertical.

---

163. Cochet, *Note sur une coupe en verre couverte de reliefs, recueillie à Trouville-en-Caux, près Lillebonne (Seine-Inférieure)* in Société des antiquaires de Normandie (ed. lit.) , **Bulletin de la Société des antiquaires de Normandie** : tome 1 (1re année-1er.trimestre); Paris, Derache; 1960, p. 146 a 150.

164.<http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/130005853?rpp=60&pg=3&ft=roman+glass&pos=122> [ficha de inventário de “Lentoid glass amphoriskos” com sixafólio inserido em círculo – The Metropolitan Museum]



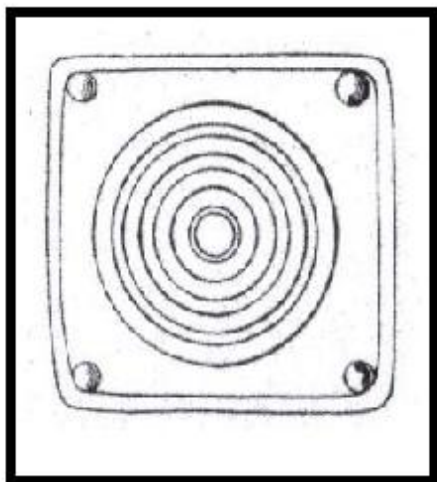
**Figura 12.5.** Fragmento de base quadrangular moldada, proveniência provável do criptopórtico de *Aeminium*, Museu Machado de Castro (Coimbra), segunda metade do século I ou II d. C. in (Alarcão, 1971a: est. IV).

**Descrição (Quadro 12.4) :** Fragmento de florão, que através da ligação das folhas possivelmente se inseria numa forma hexagonal, que por sua vez encontrava-se inscrita num círculo.

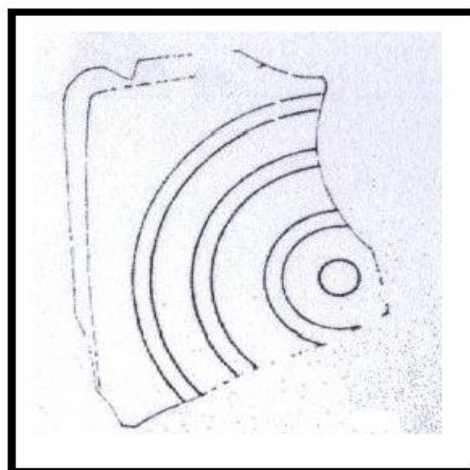
Tendo em conta a angulação das duas folhas restantes do motivo, a aproximadamente 60 graus, concordamos com Jorge de Alarcão (1971a: p. 39) quando considera a presença restante de um florão de seis folhas, cujas pontas ao interligarem-se conseguem uma forma hexagonal, que por sua vez se insere num círculo. Considerando o segundo motivo aqui apresentado, podemos denotar nesta terceira peça a complexificação do mesmo, pela introdução de uma segunda forma geométrica. Ambos pertencem à mesma tipologia. Outra peça<sup>165</sup> proveniente de Braga conta com o mesmo motivo (tem a mesma datação), mas devido à sua fragmentação não é possível discernir se existiriam marcações fora do motivo.

---

165. I. Silva (coord. geral), L. Raposo (coord. geral), **Vita vitri : O vidro antigo em Portugal**, Lisboa, 2009, p. 106.



**Figura 12.6.** Base quadrangular de garrafa prismática, Conímbriga, segunda metade do século I ou século II d. C. in (Alarcão, 1976: est. III).



**Figura 12.7.** Base quadrangular de garrafa prismática, Torre de Ares (?), segunda metade do século I ou século II in (Alarcão, 1970b: est. V).

**Descrição (Quadro 12.5):** Três círculos concêntricos dispostos em redor de um “botão”.Exteriormente a este encontram-se quatro “botões”, pontuando os cantos da forma quadrangular da base.

**Descrição (Quadro 12.5):** Três círculos concêntricos dispostos em redor de um “botão”.

Todos estes fragmentos retratam bases quadrangulares referentes à forma Isings 50, tal como acontecia com os motivos anteriores. No entanto, como podemos ver através das imagens, não se trata de um motivo inédito no nosso país, bem como no panorama internacional. Este é assim igualmente apresentado numa mesma tipologia, com datação igual, num recipiente proveniente de Nona ou Asseria, que faz hoje parte do espólio do Museu Arqueológico de Zadac, Croácia<sup>166</sup>. Morin Jean (1922-23: p. 145) também analisa uma peça que contém este motivo, no entanto esta não coincide com a tipologia das acima apresentadas.

Igualmente ao que acontecera com o motivo de seis folhas inserido num círculo, este também se apresenta no corpo central duma outra peça. Uma anforeta (século I, início do II d. C.) proveniente de necrópole de Zadac, Nona ou Asseria (estando presente no Museu São Donato,

166. Portugal Museu de Arqueologia (ed. lit.), I. Fadic ; **Transparências imperiais: vidros romanos da Croácia**, Milão, Roma, 1998, p. 157.

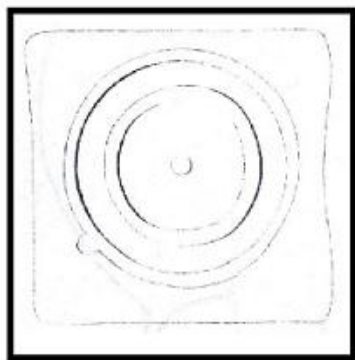
Zadac)<sup>167</sup>. Em termos comparativos, relativamente às duas “bases” portuguesas, a diferença reside essencialmente na ausência de botões a circundar o motivo principal numa das peças, indo de encontro ao que acontece com a primeira peça referida, proveniente da Croácia. Quando o motivo deixa de funcionar como marca de fabrico, para passar a ser motivo decorativo central também não apresenta estes botões, que parecem dar resposta ao preenchimento do vazio e simultaneamente enquadram o motivo principal. Sumariamente a peça de Torre de Ares (?), o recipiente do Museu arqueológico de Zadac e o objeto do Museu São Donato ligam-se pela ausência de botões exteriores. Contudo os motivos quando se apresentam na base inserem-se num suporte quadrangular, enquanto (e tal como acontecia com o florão de seis folhas) quando se encontra no corpo central a forma do motivo coincide com a do espaço em que se apresenta.

Uma vez mais põe-se a questão da existência do motivo como marca, ou meramente ornamental. Estes motivos terão marcado presença separadamente nas peças e também conjuntamente num mesmo objeto. Será que ambos poderiam funcionar como marca, independentemente da sua localização presencial no corpo do objeto? A marca será meramente ornamento? Embora as datações (pela falta de precisão) não nos deixem avançar com hipóteses mais sólidas, terá a marca evoluído (nascido) do ornamento no que concerne às peças referentes ao nosso território?

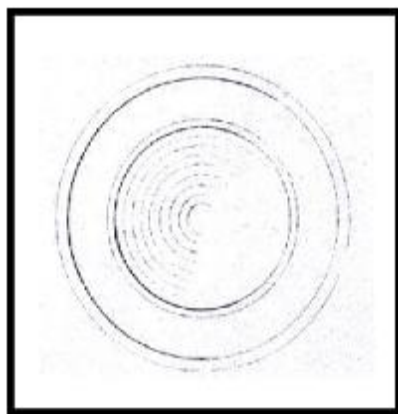
---

167. *ibidem*, p. 130.

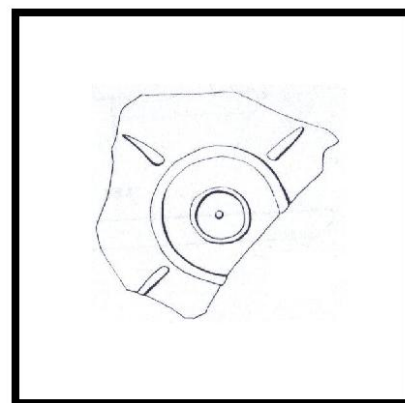




**Figura 12.8.** Fundo de garrafa de secção quadrangular, Necrópole da Horta das Pinas, segunda metade do século I ou século II d. C. in (Alarcão, Alarcão; 1967 : est. 7/ p. 39)



**Figura 12.9.** Fundo de garrafa de bojo sobre o quadrado, Necrópole da horta das Pinas, segunda metade do século I ou século II d. C. in (Alarcão, Alarcão; 1967: est. 6/p. 38)



**Figura 12.10.** Fragmento de base quadrangular moldada, Conímbriga, século II e III d. C. in (Alarcão, Alarcão; 1965 : est. VI)

**Descrição (Quadro 12.5):** (fundo concâvo) Dois círculos concêntricos, com um botão centro e uma lingueta que pontua o limite externo da segunda circunferência de dentro para fora

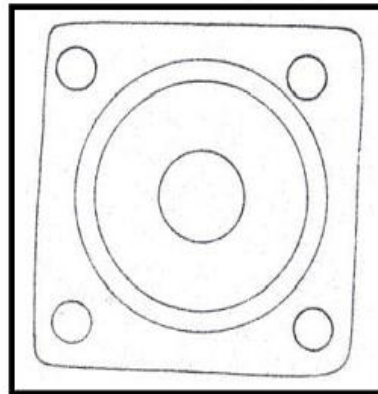
**Descrição (Quadro 12.5):** (fundo concâvo) Dois círculos concêntricos em relevo e linhas incisas dentro do primeiro círculo

**Descrição (Quadro 12.5):** Dois círculos em relevo cujo centro se encontra marcado por um botão e três linguetas restantes, dispostas sensivelmente em aberturas de ângulos de 90° (a primeira com a segunda e a segunda com a terceira)

Estes três motivos inserem-se, uma vez mais, na tipologia 50 de Isings, surgem aqui para ilustrar a profusão do uso da forma circular (ou discal), como marca de fabrico. O círculo é por si só um elemento com um significado interpretativo bastante amplo, e se considerarmos que na maioria destes exemplos se inscreve num espaço quadrangular, consequentemente a forma do círculo e do quadrado coexistem (divino e terrestre), ampliando assim o leque interpretativo das duas formas «*absolutamente belas*» de Platão. O terceiro fragmento aqui apresentado, encontra-se na senda dos anteriores, exatamente pela representação de dois círculos sobre um centro. Inclina-mo-nos plausivelmente para que este apresentasse quatro linguetas, norteadas para os cantos da base,



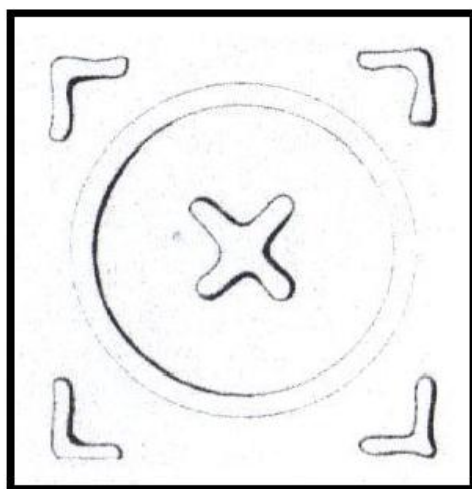
distanto entre elas ângulos de sensivelmente 90 graus. O facto de não existir segmentos de parede vertical deste objeto, não nos permite concluir este raciocínio com exatidão, mas tendo em conta os exemplos estudados e que em parte abordamos neste texto, é o que consideramos mais viável.



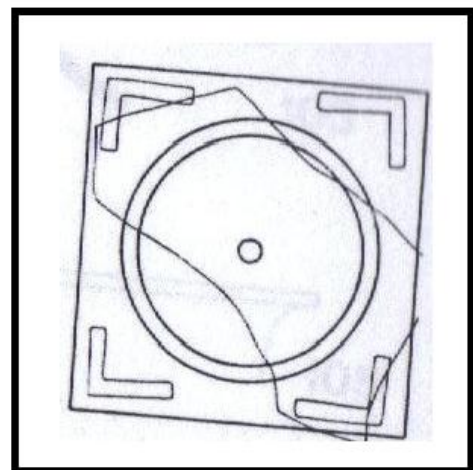
**Figura 12.11.** Fundo de boião com corpo prismático, (século I a III), necrópole da Rouca, Alandroal. *in* (Alarcão, 1968b : estampa II)

**Descrição (Quadro 12.5):** Um círculo em relevo sobre um centro também ele circular e quatro “botões” a demarcar os cantos do espaço quadrangular onde o motivo se insere.

Esta trata-se de outra peça, inserida na tipologia 13 de Morin-Jean, que tal como dois dos anteriores exemplos partilha num a verificação e no outro a hipótese de “pontuação” da orientação dos campos da base.



**Figura 12.12** Base de garrafa com corpo prismático, Aramenha, último terço do I ou primeira metade do século II d. C. *in* (Alarcão, 1971 : est. III)



**Figura 12.13.** Fragmento de garrafa, Conímbriga, séc. I a II d. C. *in* (Alarcão, Étienne, 1976-1979 : est. XXXV/p. 22)

**Descrição (Quadro 12.5):** Um X em relevo inscrito no centro de um círculo, enquadrado por formas em L nos quatro cantos do fundo.

**Descrição (Quadro 12.5):** Um círculo em relevo sobre um centro também ele circular, enquadrado em L nos quatro cantos do fundo.

Uma vez mais temos aqui um primeiro motivo que apresenta paralelos<sup>168</sup> e ambos os exemplos reportam uma vez mais à forma 50 de Isings. Este primeiro motivo vem comprovar, aquilo que já anteriormente advogámos em que a forma circular se insere no espaço quadrangular. À semelhança do que acontecera com quatro dos motivos anteriores, os “botões” que assinalavam os cantos do quadrado, são aqui substituídos por “L” que pontuam a forma da base. O segundo fragmento aqui abordado apresenta o mesmo motivo que as formas imediatamente acima retratadas. E, tal como acontecera com o boião que apresenta o mesmo desenho central e médio, mas que difere no enquadramento da base. Por outro lado, inserimo-lo aqui não só pela pontuação dos vértices da base tipológica, mas também pela verosimilhança que detém com o fragmento com o centro em X. Distanciando-se deste do ponto de vista representativo exatamente pelo seu centro. Em ambos os casos a apresentação do motivo vem na sequência dos que já demonstrámos, e tal como o boião partilham de uma simplificação quando confrontada com os outros desenhos.

Os dois primeiros fragmentos que apresentámos com círculos (**figs. 12.6 e 12.7**) teriam três “anéis” em torno de um centro, os três exemplares seguintes (**figs. 12.8, 12.9 e 12.10**) já só contariam com dois, e os restantes (**figs. 12.11, 12.12 e 12.13**) já só teriam um. Existe uma intermitência entre apresentarem (**figs. 12.6, 12.10, 12.11, 12.12 e 12.13**) ou não (**figs. 12.7, 12.8 e 12.9**) figuras que lhe conferem um emoldurar de acordo com a forma da própria base do objeto, verificando-se que no caso das três e duas circunferências surgem ambos os casos. No que toca aos motivos que somente possuem uma circunferência, todos eles apresentam esta pontuação ornamental. Sabemos também que estes “anéis” podem surgir em maior número (Morin-Jean, 1922-23: p. 117).

A disposição de círculos concêntricos sobre um centro, como matriz de motivo artístico, é alargada a várias formas de arte e a várias épocas, oscilando a sua importância, sendo também utilizado de maneira secundária ou como motivo principal. Exemplo disso mesmo é o caso do

---

168. Welwyn, Baldock e Verulamium segundo J. Alarcão, **Vidros romanos de Aramenha e Mértola**, Lisboa, 1971b, p. 196.

observatório de Goseck (Alemanha)<sup>169</sup>, cuja construção vai precisamente de encontro ao que aqui apresentamos. Trata-se da mais antiga edificação do tipo, que se tem conhecimento, sugerindo a possibilidade de que já no Neolítico e na Idade do Bronze <sup>170</sup> o humano estudava os céus, muito mais cedo e de forma muito mais precisa do que aquilo que em primeira instância se teria pensado. Não pretendemos aqui fazer uma ligação direta entre este observatório e as peças de vidro estudadas, mas sim demonstrar a precoce existência do motivo e o seu entendimento como ferramenta de “investigação” de um universo exterior ao terreno, extra-humano, símbolo do tempo e em última análise como representação do divino.

### Matriz de formas

A pontuação dos vértices vai evidenciar a forma do material (quadrangular na base) e assinala a sua presença dentro do próprio motivo, que apesar de não ser linear fica subentendida. O mesmo se passaria com os dois florões de seis folhas, em que o primeiro não apresenta a sua inserção numa forma hexagonal, comparativamente ao segundo, e muito embora este o faça, não se trata de um hexágono regular, devido ao carácter curvo dos seus lados. Porém, deixa adivinhar que na base do seu desenho esteja esta disposição regular. Logo, temos o hexágono como forma não explícita.

Num entendimento da linguagem visual apresentada, o esquema compositivo base da grande maioria destes motivos é composto por quadrado e círculo, ou círculo e hexágono. Estes são conseguidos pela conjugação ao nível do “desenho” da forma plana através da linha pura (círculo) e pela inserção estratégica de pontos que indicam forma (quadrado através dos botões, linguetas e “L”s e, hexágono pela ponta das folhas). Citamos Euclides:

ιε'. Κύκλος ἐστὶ σχῆμα ἐπίπεδον ὑπὸ μιᾶς γραμμῆς περιεχόμενον [ἢ καλεῖται περιφέρεια], πρὸς ἣν ἀφ' ἑνὸς σημείου τῶν ἐντὸς τοῦ σχήματος κειμένων πᾶσαι αἱ προσπίπτουσαι εὐθεῖαι [πρὸς τὴν τοῦ κύκλου περιφέρειαν] ἴσαι ἀλλήλαις εἰσὶ <sup>171</sup>

tradução: 15. “Círculo é uma figura plana contida por uma única linha [que é chamada

---

169. Trata-se do mais antigo observatório solar da Europa.

170. M. Mukerjee, *Circles for space: german “Stonehenge” marks oldest observatory* in **Scientific American**, USA, 2008.

171. Euclid, J. L. Heiberg (trad.), R. Fitzpatrick (ed. e trad.) ; **Euclid's elements of geometry**, Austin, 2008, livro I, p. 6

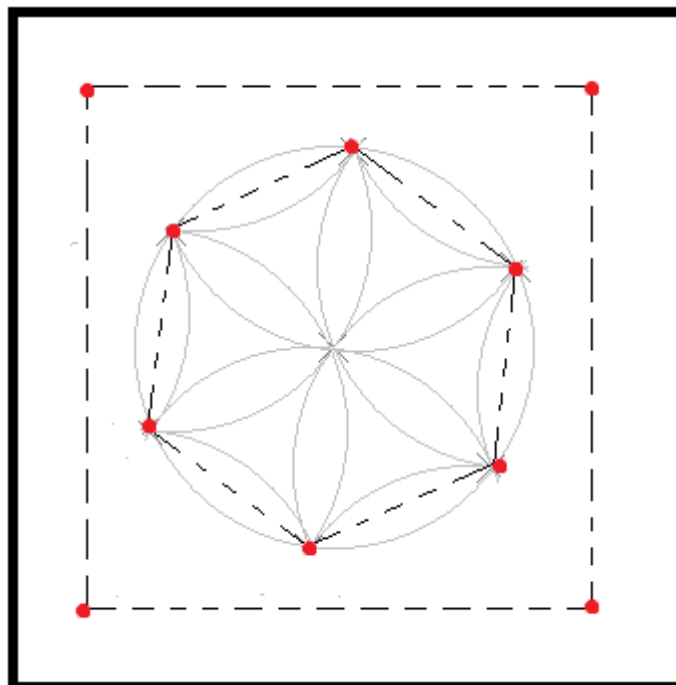
*circunferência], (em relação) à qual todas as retas que a encontram [até à circunferência do círculo], a partir de um ponto dos inseridos no interior da figura, são iguais entre si.*”<sup>172</sup>

O círculo define-se como uma forma em que a distância entre o seu centro e o seu limite é constante (valor invariável) e por isso mesmo jamais poderia ser indicado de um mesmo modo que o quadrado e o hexágono. Isto é, não se trata de um polígono (forma plana com três ou mais arestas) e por isso mesmo a sua forma não poderia ser aqui fornecida através do apontamento dos seus vértices que forjam arestas invisíveis, já que eles não existem pela sua equidistância. É necessário ressaltar que as questões geométricas com que aqui nos debatemos e de um ponto de vista matemático já teriam sido abordadas na época. E, independentemente do conhecimento detido por quem as produz, o valor da sua interpretação não é conseguido apenas com base no conhecimento atual, mas com ferramentas que têm exatamente os seus alicerces na própria Antiguidade. Permitindo, assim, um entendimento mais assertivo e aproximado da realidade em que estas peças foram produzidas. Exemplo disso mesmo é o matemático Euclides, que terá vivido entre 360 a 295 a. C. e cuja obra “*Os elementos*”<sup>173</sup> esteve na base do ensino matemático desde a sua divulgação até aos alvares do século XX. Trabalha não só a noção de círculo que já citámos, como também demonstra conhecimento sobre as formas conjugadas, de onde podemos destacar a passagem do seu livro IV - “*construção de figuras rectilíneas dentro e em redor de círculos*”, proposição 16 (2008: 125) onde demonstra a construção de um hexágono inserido em círculo. Contudo, apenas aqui se reporta àquilo a que designamos neste estudo, como forma matriz do desenho (compreendendo o hexágono como convexo regular dotado de simetria).

---

172. Tradução nossa do inglês: “15. A circle is a plane figure contained by a single line [which is called a circumference], (such that) all of the straight-lines radiating towards [the circumference] from one point amongst those lying inside the figure are equal to one another” in idem.

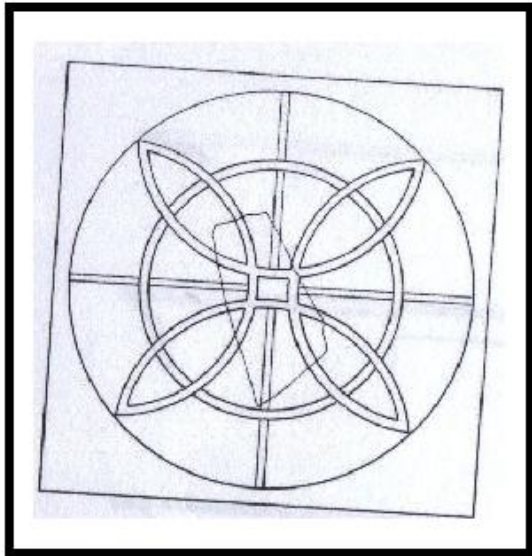
173. *ibidem*, título de toda obra.



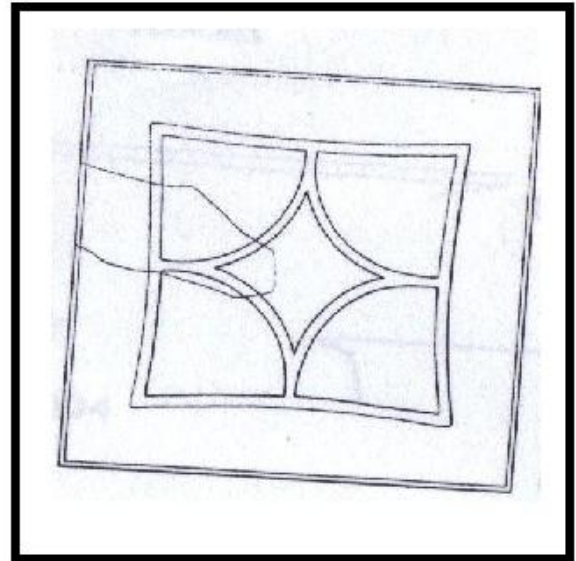
**Figura 12.14.** Esquema do quadrado e do hexágono como matriz de forma (desenho próprio).

É necessário salvaguardar que o hexágono e o quadrado, apesar de se definirem pelas mesmas características, não surgem de igual maneira. O primeiro é polígono inscrito em círculo, chegando mesmo a ser tangente à sua circunferência nos seus seis vértices, enquanto o quadrado jamais toca num dos outros motivos e encontra-se sempre em redor do círculo. O primeiro surge como auxiliar do motivo principal do desenho e o segundo como enquadramento da representação total. No entanto, ambos funcionam para a ordenação do motivo, ou seja, como molduras, umas dentro das outras, para que se definam três níveis no desenho: ponto principal (interior), plano central (médio) e plano secundário (exterior). Obviamente que no caso dos círculos concêntricos este plano central é definido por circunferências, das quais consideramos, as duas limítrofes (no caso de existirem em par ou em número superior a este) ou uma (quando é única) juntamente com os limites exteriores do ponto do centro, funcionando como definidores do plano central, que medeia as duas outras categorizações. Quando nos referimos ao florão, o círculo não deixa de representar este mesmo papel, mas é alheado por outra função de maior importância. Como já afirmámos, tomámos quadrado e hexágono como marcas diretivas do ordenamento do desenho e definimos agora o círculo como marca fonte. Marca fonte porque é utilizado como gerador do próprio desenho, remetendo-se para si próprio e irradiando de si a sua forma inteira ou segmentada, no resto do conjunto compositivo. Através desta marca fonte, poderíamos repetir o motivo em

padrão constantemente.



**Figura 12.15.** Reconstrução hipotética de motivo de base por Alarcão e Étienne (1976-1979: pág. 178) in (Alarcão, Étienne, 1976-1979: est. XXXVI/p. 21)



**Figura 12.16.** Reconstrução hipotética de motivo por Alarcão e Étienne (1976-1979: p. 178) in (Alarcão, Étienne, 1976-1979 : est. XXXVI/p. 21)

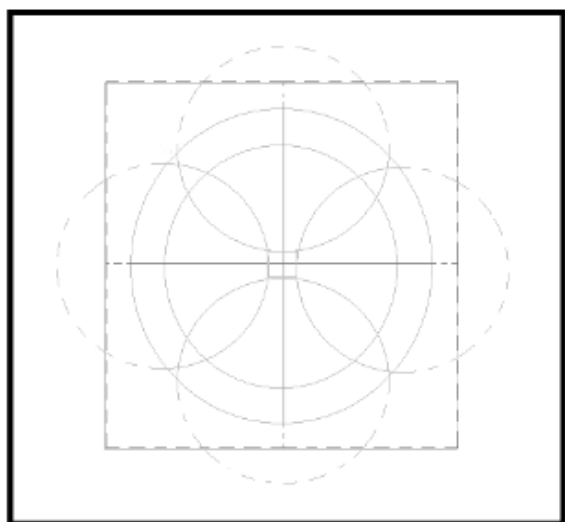
**Descrição (Quadro 12.6):** dois círculos dispostos sobre um centro e divididos por segmentos de reta perpendiculares (ortogonais) funcionam como estrutura base para a sobreposição de quadrifólio com o mesmo centro quadrangular.

**Descrição (Quadro 12.6):** Forma aproximada de um losango definido por segmentos circulares cujos vértices se encontram dirigidos ao ponto médio das arestas visíveis (que parecem também elas não ser completamente retas) de outra forma quadrangular em que se insere.

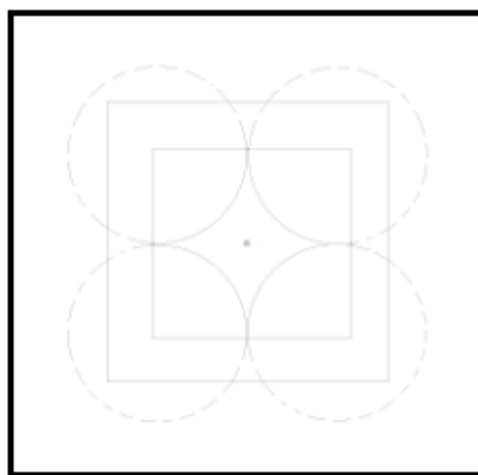
Ambos os motivos são hipoteticamente reproduzidos com base em fragmentos, no entanto decidimos apresentá-los. O segundo motivo é demonstrado por Kisa (vol. 2; p. 527) através da

imagem de uma peça, base de um prato, cujo centro da composição coincide com este. Neste caso alemão o que acontece é que a periferia do desenho é alargada com outras combinações geométricas quadrangulares, mas não deixa de ser necessário frisar que estas continuam sempre a ser concêntricas.

Voltando à linha de pensamento em que o círculo é aquilo que determinamos como marca fonte, podemos analisá-lo no esquema compositivo de ambas as peças. Independentemente da sua categorização como geométricas ou vegetalistas (neste caso vegetalistas-florais) o disco continua a existir como forma (propagadora).

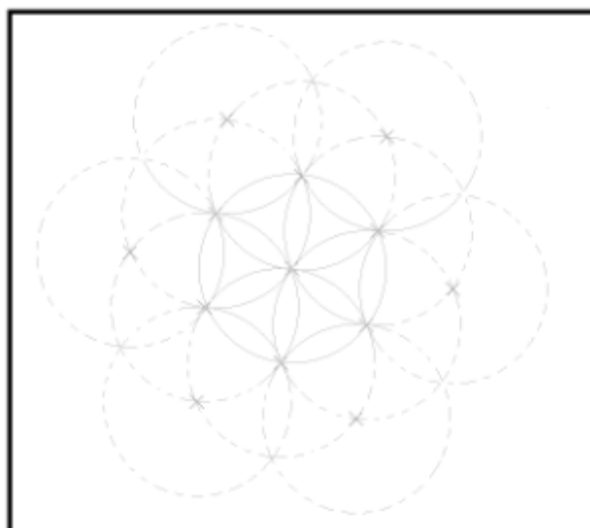


**Figura 12.17.** Esquema compositivo de fragmento (desenho próprio)



**Figura 12.18.** Esquema compositivo de fragmento (desenho próprio)

Mais flagrante se torna o esquema compositivo do fragmento do florão que se insere na sua forma matriz em hexágono.



**Figura 12.19.** Reproduz o motivo de seis pétalas inserida em hexágono como forma-matriz.

### Estudo comparativo e aprofundado

Esta repetição de motivo que aqui podemos ver encontra-se patente noutras formas de arte na Antiguidade. Licínia Wrench (2008: p. 152, p. 22 apêndice/fig. 58) apresenta uma placa decorativa proveniente de Campo Maior (Museu de Elvas). Esta apresenta o desenvolvimento geométrico que aqui designamos através do motivo central. No entanto os florões surgem nesta peça de maneira estilizada. Ou seja, vemos repetido no motivo central desta placa, o nosso motivo sexifólio. Para além disto, o motivo padrão (conseguido pela repetição do sexifólio) desta placa insere-se novamente naquilo que designámos como forma hexagonal da matriz e encontra-se, também ela, tangente a um círculo. Igualmente importante é que esta organização espacial central coaduna-se com a disposição que temos vindo a apresentar nos nossos motivos, indo mais longe ainda porque se insere também ele num espaço quadrangular de suporte, com pontuação nos vértices, desta feita conseguida através da representação de flores com sexifólio.

Este motivo apresentado na placa proveniente de Campo Maior, é conhecido no mundo esotérico como "A Flor da vida". Nome que dá mote ao título da obra de Drunvalo Melchizedek.<sup>174</sup> Este apesar de seguir por campos cuja cientificidade é questionável (no que toca à esfera de estudo do transcendente), possui base de formação em física e arte pela Universidade da Califórnia em Berkeley. Não queremos deixar de o referir devido à sua reunião de testemunhos visuais da expansão do motivo e da sua nominação, que poderá servir como indicativa de informação. Este

174. D. Melchizedek, *El antiguo secreto de la flor de la vida*, [s. n.], 2004.



autor credita a existência deste símbolo como padrão geométrico que conduz dentro e fora da existência física, aplicando-o a formas de meditação. Não obstante a tudo isso, apresenta a difusão e propagação do mesmo em variados contextos histórico-artísticos. Tal como nós chegámos pela base geométrica do nosso motivo vítreo à sua inserção em padrão, pelo círculo como marca fonte, este mesmo autor vai buscar um exercício puramente visual (em desenho) semelhante, à obra de Leonardo Da Vinci. Em que o centro é destacado deste mesmo padrão, exatamente aquele que o “nosso” florão de Conímbriga apresenta, e que Melchizedek denomina como "Coração da flor da vida".<sup>175</sup>



Encontrámos similaridades nas disposições das formas, quer no que toca aos elementos de cariz vegetalista-floral, quer nos geométricos. Em ambos os casos existe a disposição das formas em torno de um centro, e uma periferia, que se torna mais ou menos evidente conforme os exemplos tomados. Este mesmo tipo de esquematização encontra-se na pintura da Aula/Basílica de Troia de Setúbal largamente estudada por Justino Maciel (1996: p. 235 e 259). Como exemplos, podemos encontrar no espaço anexo à Aula/Basílica (parede **q**) aquele que cremos ser o motivo de um dos nossos fragmentos (**fig. 12.5**), sexifólio que forma matriz hexagonal, inserida em círculo. Ao nível superior inscreve-se num espaço de moldura quadrangular com apontamentos nos cantos e surge sequencialmente e intercalado por losangos tangentes inseridos numa moldura semelhante. Ao nível inferior inscreve-se o motivo base já nos próprios losangos, sendo estes tangentes novamente às molduras quadrangulares descritas. Nos espaços mais baixos entre losango e quadrado surgem apontamentos circulares. O motivo aparece aqui disposto sequencialmente na vertical, paralelo ao friso que o encima. Na **parede a** podemos também ver profusão destas formas geométricas dispostas num centro comum, hexágonos, quadrados e círculos combinados entre si, numa disposição de malha. Estes conjugam-se também com figuras vegetalistas como acontece com o caso do fragmento de vidro que apresenta a coroa de folhagem estilizada.

Apesar de acreditarmos os motivos vítreos apresentados são válidos por si só, eles continuam a ter entre eles temáticas díspares que os fazem reunir em grupos diferentes. Por isso, mesmo procurámos agrupá-los num todo de forma exterior à própria temática, e porque acreditamos que esta sua categorização não deve passar por uma superposição conceptual, mas sim pela

---

<sup>175</sup>.ibidem, volume 2, p. 268.

interdisciplinaridade de grupos. O que queremos com isto dizer, é que tivemos a necessidade de procurar um símbolo ou categoria base que deixasse com que estas mesmas formas se agrupassem em termos de disposição, sem que alheássemos destas as suas representações distintas. O que encontrámos foi uma definição comum para este tipo de ordenamento formal, a mandala.

Jung psiquiatra e pai da psicologia analítica, aborda a mandala como símbolo e o seu impacto. Este fora ainda discípulo de Freud, no entanto o seu mestre desacreditou parte do seu estudo, exatamente por não compreender fenómenos espirituais como fontes legítimas na construção da ciência. Não nos cabe a nós validar aquilo que Jung desenvolveu, mas sim pô-lo em paralelo com o que aqui apresentamos, no intuito da compreensão e da difusão dos motivos apresentados. Uma mandala é literalmente círculo <sup>176</sup>, muito embora o seu desenho possa ser muito intrincado, possui de forma genérica uma periferia clara e um centro. Do ponto de vista histórico o termo mandala refere-se a um símbolo estruturado usado no mundo oriental, de tradição hinduísta ou budista, muitas vezes consistindo num círculo inserido em quadrado ou quadrado em círculo. No entanto as suas formas são infindáveis.<sup>177</sup>

Jung em primeiro lugar busca o conhecimento da mandala, e a sua disseminação como instrumento de rito (meditação) aplicada ao culto, inserida num contexto oriental<sup>178</sup>. Com este conhecimento base, procura estruturar a observação do mesmo símbolo no mundo ocidental e posteriormente aplica-o, quer a si, quer aos outros, através da psicoterapia. As conclusões dos seus estudos levam-no a acreditar que este símbolo era conseguido através de variadas representações instintivas de um símbolo universal, e que estas eram elaboradas desde tempos primitivos até aos seus dias, podendo florescer ou não em simultâneo em variadíssimos contextos sócio-culturais e espaciais, semelhantes ou díspares entre si. Aplica este conceito de mandala na psicologia analítica como representações simbólicas da psique (compreendida como um todo) e incisivamente do Self.<sup>179</sup>

Os seus resultados levaram-no a crer que este símbolo durante a sua análise emerge sob a forma de sonhos ou é transposto para a realidade através da expressão artística.

*“(...) a forma redonda (o motivo da mandala) quase sempre simboliza uma totalidade*

---

176. J. Chevalier; A. Gheerbrant, **Dicionário dos Símbolos**, Lisboa, 1994, p. 434.

177. J. A. Hall, **Jungian dream** interpretation, Toronto, 2000, p. 76.

178. Como é exemplo a seguinte obra, onde o Jung apresenta dez formas de mandalas europeias. C.G. Jung, R. Wilhelm, D. F. da Silva (trad.), M. L. Appy (trad.), **O segredo da flor de ouro: um livro de vida chinês**, Petrópolis, 1998, p. 70 a 80

179. A psique e o self referem-se à totalidade da personalidade como um conceito transcendente, não existindo uma igualdade de conceitos, já que a primeira abarca os relacionamentos e dinamismos desencadeados pelo segundo, que se destaca pela sua capacidade antinómica de se relacionar com outros componentes do aparelho psíquico.

*natural, enquanto a forma quadrangular representa a tomada de consciência desta totalidade. No sonho há um encontro do disco quadrado com a mesa redonda e temos, assim, uma realização consciente do centro.”*

As mandalas expressam assim um potencial de totalidade à semelhança do que acontecera com as tradições religiosas anteriormente citadas.<sup>180</sup>

*“A mandala serve a um propósito conservador – isto, é, restabelece uma ordem preexistente; mas serve também ao propósito criador de dar forma e expressão a alguma coisa que ainda não existe, algo de novo e único”*<sup>181</sup> - A mandala como simuladora e simultaneamente como criadora.

Concordamos em parte com Jung no ponto em que este o determina como símbolo universal, na medida em que aquando da recepção por parte de um público (idealmente que compreenda o todo) detém um caráter global, não obstante à variação de significados que possa existir, sendo esta reiterada e protegida exatamente pela grande diversificação de formas apresentadas (formas infindáveis como acima referimos). Confrontando com o exemplo da cruz, também ele tido como universal (entendido de grosso modo), a lacuna que encontramos são estudos que comprovem os diferentes significados que este símbolo detém no mundo ocidental. A nominação que lhe é dada também não é segura ao nível da linguagem verbal (oralidade e escrita), pelo seu desconhecimento geral por parte do público e pela grande amplitude formal que parece apresentar.

No entanto a mandala conjuga em si uma **formulação que liga as formas geométricas inerentes ao ser humano, mediante uma disposição relacional entre centro e periferia, (tendo em conta centro como foco radial)**. Esta formulação está presente em outras áreas artísticas, na arquitetura, no urbanismo, tal como já referimos em Goseck, também em Stonehenge e até no urbanismo de Vitruvius. No que toca à representação dos círculos concêntricos, lembramos ainda da sua extrema similaridade com os petróglifos celtas, que ainda hoje podemos ver exemplos na Galiza.

Em suma consideramos que a apresentação de mandala como símbolo não se encontra suficientemente definida, para que seja seguro a identificação das nossas peças mediante esta. No entanto aquelas que consideramos as suas diretrizes permitem a abertura de uma categoria formal que reúna em si os elementos estudados.

---

180. M-L. Von Franz, *O processo de individuação* in C. G. Jung. (org.), **O Homem e seus símbolos**, Rio de Janeiro, cop, 1964, p. 210

181. *ibidem*, p. 220.

### III. Inscrições

Para além dos motivos artísticos que encontramos nos vidros da Antiguidade cingidos ao território nacional, existem também **inscrições como marcas de fabrico**. Estas já se encontram claramente estudadas, no entanto consideramos que existe uma dispersão bibliográfica (base) na sua apresentação. Vimo-nos assim na necessidade de assinalá-las como um todo, para facilitar a referência perante novas descobertas. Esta reunião foca-se essencialmente em obras portuguesas, exatamente para que exista uma maior contextualização, sendo este o espaço geográfico com que nos debatemos.

- AVG -

#### Bibliografia:

- J. de Alarcão, *O espólio da necrópole luso-romana de Valdoca (Aljustrel)* in *Conímbriga*, volume V, Coimbra, 1966, p. 43.<sup>182</sup>
- J. de Alarcão, *Vidros romanos de Museus do Alentejo e Algarve* in *Conímbriga*, volume VII, Coimbra, 1968, p. 34 a 35.
- J. de Alarcão, *Vidros romanos de Balsa*, Lisboa, 1970, p. 253 e 254.
- J. de Alarcão, *Vidros romanos procedentes da colecção do rei D. Manuel*, Coimbra, 1976 (Separata *Conímbriga*, XV), p. 1 a 3.
- J. U. S. Nolen, *Cerâmicas e vidros de Torre de Ares: Balsa: incluindo o espólio ósseo e medieval*, Lisboa, Museu Nacional de Arqueologia, cop. 1994, p. 178.

Esta inscrição, tendo em conta as descobertas feitas no contexto de território nacional, encontra-se sobretudo em peças cuja datação remonta ao século I d. C. e mais incisivamente à sua segunda metade. Contabilizámos dezassete peças, e naqueles cuja fragmentação não obstruiu a forma, temos sobretudo objetos de reservatório triangular.

Jorge de Alarcão (1970: p. 253) refere que possivelmente seria a abreviatura de *Augius* e que a sua divulgação é frequente no sul da Península Ibérica<sup>183</sup>. J. Nolen (1994: p. 178) adita que

---

182. Este artigo é indicativo de bibliografia internacional para o estudo das peças com esta inscrição.

183. Tal como refere a seguinte obra pela apresentação de uma peça proveniente de Huelva, Espanha, esta no entanto refere-se ao século II d. C. in C. S. Lightfoot, **Ancient Glass: in National Museums Scotland**, Edinburgh, 2007, p.

esta inscrição não representaria o nome do fabricante de tais objetos, mas sim uma denominação referente ao controlo do monopólio imperial, possivelmente de fabrico ou comercialização de perfume. Situa, ainda, esta marca como datável dos finais do século I d. C., que vai de encontro à datação das peças estudadas.

No nosso território as inscrições AVG são acompanhadas de apontamentos vegetalistas, um ornamento que varia entre uma palmeta ou duas folhas cordiformes (hera) dispostas sequencialmente em direções opostas. Este ornamento encontrar-se-ia acima ou abaixo da inscrição. Para além disso insere-se sempre em círculo, quer decorativo, quer proporcionado pela forma da base.

- LFF -

#### **Bibliografia:**

- A. Alarcão, M. G. Varela, *Da Proto-História aos alvares da idade média* in A.A.V.V., *O vidro em Portugal*, Lisboa, 1989, p. 20.
- J. de Alarcão, A. de Alarcão, *Vidros romanos do museu arqueológico de Vila Viçosa*. (Separata de *Conímbriga*, VI), Coimbra, 1967, p. 18.
- J. de Alarcão (ed. lit), R. Étienne (ed. lit) ; *Fouilles de Conimbriga : Céramiques diverses et verres* (volume VI); Conimbriga, Paris; Musée Monographique de Conimbriga, Diffusion E. de Boccard, 1976 -1979, pág. 22.
- Mário Cruz, *O vidro romano no Noroeste Peninsular: um olhar a partir de Bracara Augusta*, volume II, Braga, 2009, p. 224.

As três marcas L L F que surgem no nosso território encontram-se associadas a geometrismos ou motivos geométricos. Disposta em quadrados, associada a motivos (peltas por exemplo) ou como tínhamos visto anteriormente nos motivos geométricos de base, ora inserem-se

---

154. / M.-D. Nenna, *Production et commerce du verre à l'époque impériale : nouvelles découvertes et problématiques* in *Facta : a journal of roman material studies*, vol. 1, Pisa, Roma, 2007, p. 140.

em círculo, ora em forma quadrangular, que por sua vez se encontram inscritas na base dos objetos, surgindo uma vez mais os cantos demarcados a forjarem arestas, através das marcações em “L”.<sup>184</sup>

**- CN.A.I N G. V. A .V.M .- disposta em forma circular em torno da letra V**

**Bibliografia:**

- J. de Alarcão, A. Alarcão; *Vidros romanos do museu arqueológico de Vila Viçosa* (Separata *Conímbriga*, volume VI), Coimbra, 1967, p. 27.
- A. Viana, A. Deus; *Nuevas necropolis celto-romanas de la region de Elvas (Portugal)* (Separata *Archivo Español de Arqueologia*, 1.º semestre), Madrid, 1955, p. 11.
- A. Viana, *Vidros romanos em Portugal: breves notas*, Porto, 1959, p. 32.

No que toca ao universo de peças por nós estudadas, esta inscrição surge apenas num vidro fragmentado de reservatório triangular, no entanto sabemos que ao nível internacional é relativamente comum o seu uso<sup>185</sup>. M.-D. Nenna (2007: p. 139) contabiliza vinte e seis peças no total em que se inscreve esta marca, dezasseis em França, cinco em Roma (Itália), quatro na Grã-Bretanha e uma na Península Ibérica. Também Kisa (vol. 3, 1908: p. 925 e 939) referencia uma inscrição semelhante, patente em duas peças de Roma, CN.A.INGV.A.V.M, e que da mesma forma é disposta em círculo, no entanto o V é aqui substituído por AF. Para além desta, encontra uma igual à que aqui apresentamos e outra que dispõe um S no centro. Tanto este autor como J.-P. Brun e M. Borréani (1990: p. 127) fazem propostas de leitura. O autor alemão propõe mediante a primeira inscrição em torno de AF e considera a seguinte leitura Cn (eius) A (nome próprio) Ing (enui) e, não continua exatamente por acreditar que entre ING e V encontra-se em falta um ponto (que na nossa inscrição marca presença), permanecendo incerto para este o significado destas letras V.A.M.A.F. No que concerne aos autores franceses não referem se existe ou não um motivo central, e fazem o seguinte entendimento da inscrição CN (aei) ING (enui?) V (itriarii) A(rtificis) V () M (anu).

---

184. Funcionando neste caso as marcas inscritas como centro do desenho.

185. H. Cool, J. Price; **Colchester Archaeological, Report 8 : Roman vessel glass from excavations in Colchester, 1971-85**, Colchester, cop. 195, p. 161.

## - PRO MANC B C [AR] -

### Bibliografia:

- J. U. S. Nolen, *Cerâmicas e vidros de Torre de Ares: Balsa: incluindo o espólio ósseo e medieval*, Lisboa, Museu Nacional de Arqueologia, cop. 1994, p. 178.

Uma marca que uma vez mais surge disposta circularmente na base, acentuando a sua forma idêntica, tal como acontecia com o exemplo anterior. J. Nolen (1994: p. 178) aponta para a existência de três peças com esta inscrição (reproduzida parcialmente) e faz a proposta de leitura desta marca “ PRO (curatoris) MANC (ipiorum ex) B (onis) C (aducis) AR (uccis) ou AR (vae), uma marca autorizada pelo procurador designado para tratar dos direitos ou bens caducos de Aroche ou Arva.” e designa a sua cronologia na época flávia.

## - Q CEH -

### Bibliografia:

- J. de Alarcão, Adília Alarcão; *Quatro pequenas colecções de vidros romanos*, Guimarães, 1963. (Separata Guimarães, vol. LXXII)186

- J. de Alarcão, *Formes peu communes de la verrerie romaine au Portugal*, Coimbra, s/d. (Separata Annales du 3eme Congrès des Journées Internationales du Verre)<sup>187</sup>

- J. de Alarcão, *Espólio de uma sepultura luso-romana de Pombalinho (Santarém) in O Archeologo Português*, série 3, volume 2, Lisboa, 1968, 78 a 80.

- J. de Alarcão, *Bouteilles carrés à fond décoré du Portugal roumain in Journal of Glass Studies*, volume XVII. New York: The Corning Glass Center, 1975, p. 47 a 53<sup>188</sup>.

Trata-se duma inscrição que aparece em duas peças datadas dos finais do século I d. C. ou em inícios do seguinte. Não conhecemos nenhum paralelo internacional, numa das peças encontra-se associada a um desenho com figuração humana e animal (homem e equídeo). Dispõe-se em

---

186. Aqui terá sido publicada como qCEPI por uma leitura que mais tarde foi questionada pelo próprio autor.

187. A data do Congresso é de 1964, portanto a publicação do artigo possivelmente estará próxima desta.

188. Citado por I. Silva (coord. geral), L. Raposo (coord. geral); **VITA VITRI .O vidro antigo em Portugal**, Lisboa, 2009, p. 54. - Não conseguimos até à data aceder ao artigo, no entanto considerando toda a bibliografia estudada até agora, é possível que tenha informações adicionais, tendo em conta que é uma publicação posterior às outras.

quarto de circunferência mediante o desenho e ambos se inserem em forma circular, inserida em base quadrangular com pontuação aberta relativamente aos cantos desta, tal como anteriormente já foi referido.

### **- AXP(ou R)ON -**

#### **Bibliografia:**

- J. de Alarcão, *Vidros romanos de Museus do Alentejo e Algarve* in *Conímbriga*, volume VII, Coimbra, 1968, p. 28

Trata-se de uma marca que apenas se encontra parcialmente numa peça Isings 50, proveniente de Transtagana (Aljustrel). Até agora não parece ser possível o seu entendimento e também não se encontra paralelos. Independentemente disso encontra-se disposta abaixo de um motivo com a forma de X.

### **- DULCIS VIVAS -**

#### **Bibliografia:**

- Jorge de Alarcão, *Une coupe à fond d'or découvert à Farrobo, Portugal* in *Journal of Glass Studies*, volume 10, New York, 1969, p. 71 a 79.

- A. Alarcão, M. G. Varela, *Da Proto-História aos alvares da idade média* in A.A.V.V., *O vidro em Portugal*, Lisboa, 1989, p. 22.

- M. F. de M. Pires. *Documentos arqueológicos para a história das origens do Cristianismo em Portugal*. Coimbra: M.F.M. Pires, 1967, p. 135 a 137

Uma inscrição numa peça gravada a fio de vidro dourado de finais do século III a IV d. C., encontrada em Aljustrel e que constitui caráter único, existindo apenas um exemplo completo em Aquincum (Budapeste).<sup>189</sup> Destaca-se, aqui, das restantes peças através da sua técnica:

---

189. J. de Alarcão, *Une coupe à fond d'or découvert à Farrobo, Portugal* in **Journal of Glass Studies**, vol. 10, New York, 1969, p. 78.



*“A taça de Farrobo é um excelente exemplo de vidros que os Italianos conhecem com o nome de fondi d'oro. Estes são conhecidos por duas técnicas: um é a folha de ouro e o outro é um fio de ouro formando uma inscrição como a taça de Farrobo.”*<sup>190</sup>

Esta encontra-se inserida a dois níveis DVLCIS em registo superior, e VIVAS abaixo. Disposta acima de ambas encontram-se linhas curvas dispostas em grafismos que descem e enquadram as palavras inscritas num espaço retangular. Esta por sua vez é rodeada, tão somente ao nível dos vocábulos, em dois polígonos irregulares que procuram o espaço retangular, mas cujos os lados são curvos.

- [PIE ZES]ES / [PIE Z]ES[ES]

### **Bibliografia:**

- J. de Alarcão, *Abraded and engraved late roman glass from Portugal*. in Corning Museum of Glass (ed.), *Journal of Glass Studies*, vol. 12, New York, 1970, p. 33.
- J. de Alarcão, *Vidros romanos de Museus do Alentejo e Algarve* in Conímbriga, volume VII, Coimbra, 1968, p. 37 a 38.
- M. F. de M. Pires. *Documentos arqueológicos para a história das origens do Cristianismo em Portugal*. Coimbra: M.F.M. Pires, 1967, p. 108 a 110.

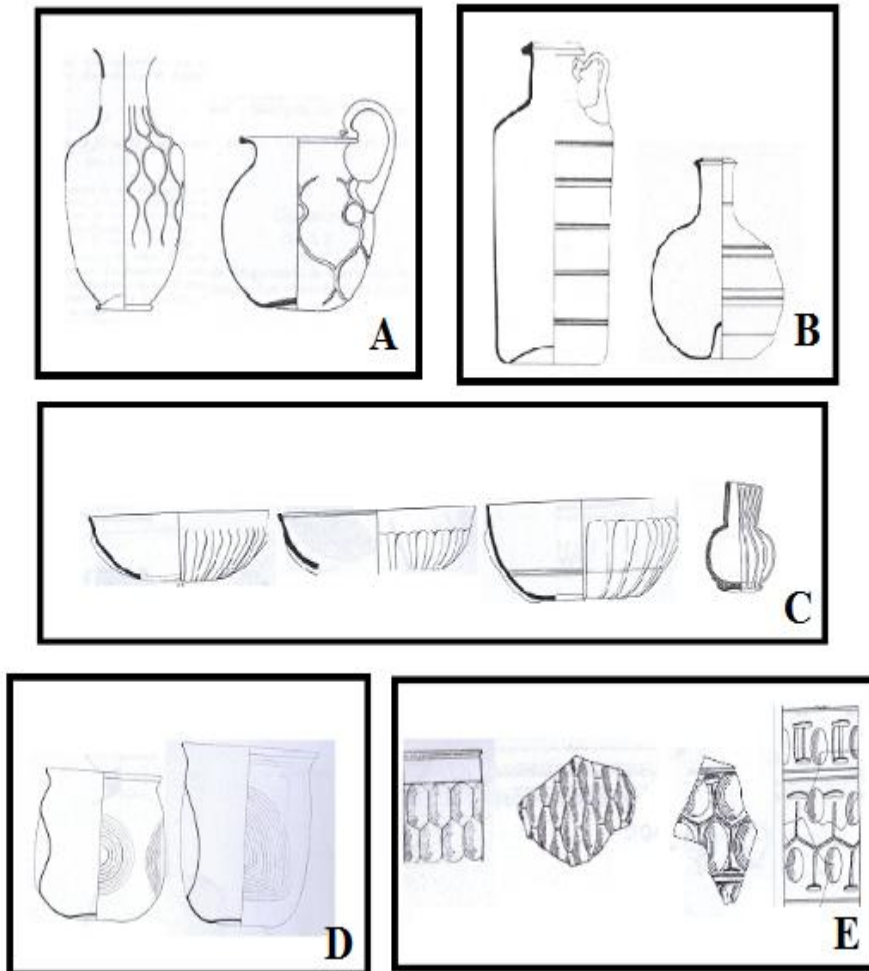
No nosso território existe uma peça datada do século IV, proveniente de Miróbriga (Santiago do Cacém), cuja fragmentação apenas deixa descortinar ES. Provavelmente faria parte da inscrição - PIE ZESES – uma expressão escrita em latim numa exortação grega,<sup>191</sup> para a qual existem paralelos internacionais.

---

190. Do francês “La coupe de Farrobo est un excellent exemple de ces verres que les Italiens connaissent sous le nom de fondi d'oro. Ceux-ci sont connus sous deux techniques: l'une à feuille d'or; l'autre à fil de verre doré formant une inscription, telle la coupe de Farrobo.” in ibidem, p. 75.

191. M. F. de M. Pires, *Documentos arqueológicos para a história das origens do Cristianismo em Portugal*, Coimbra, 1967, p. 110.

## Apontamento final



**Figura 13.** Esquema representativo de várias decorações in (Alarcão, 1970b: est. I); (Alarcão, Étienne, 1976-1970, est XLIV e XL) (Alarcão, 1976: est. II) (Alarcão, 1968b: est. I e II) (Alarcão, Alarcão; 1965: est, I) (Alarcão, 1971a: est. IV)

Analisámos até agora diversos testemunhos artísticos no vidro, seguindo uma linha exaustiva exploratória. Os exemplos eleitos definem-se pela sua riqueza representacional e seu significado, que conduzem a uma coesão e complementação procurada neste estudo. Por isso mesmo, em primeira instância escolhemos abordar peças com representações relevantes e que detivessem um carácter único, como também (no caso dos cabuchões) que pudessem servir de base de arranque para posterior adquirir de novos conhecimentos. Por conseguinte, detivemo-nos em motivos da base das peças (ou pelo menos que constituem essa hipótese), pela necessidade de escolha, fizemos reiterar não só a sua riqueza ornamental, mas a quantidade de testemunhos

encontrados que permitissem um estudo de acordo com os parâmetros desta tese.

Não obstante a tudo isto, achámos necessário deixar aqui um breve apontamento daquilo que pode vir a ser a complementação do que iniciámos.

No conjunto acima indicado podemos ver o que determinamos como uma amostra daquilo que foi encontrado e que é claramente divulgada em termos de bibliografia quer nacional, quer internacional. Estas figuras surgem como “exemplos” daquilo que ficou da época romana, sendo o seu universo real mais vasto.

## -CONCLUSÃO-

- O presente estudo teve como ponto inicial a apresentação da história geral do vidro até à romanidade, uma reunião de conhecimentos fornecidos a diversos níveis e, através de variados autores (nacionais e internacionais) para que se conseguisse entender o percurso deste material e a capacidade artística do mesmo. Apesar de esta dissertação ser de facto muito mais especializada no seu objetivo central, achámos que a devíamos realizar, não só para a nossa própria compreensão como para a do leitor. Bem como era imprescindível trazer para a História da Arte um contexto definido que nos permitisse relacionar durante a leitura do presente trabalho, os diferentes momentos, já que este se organiza através de categorias de representação e não de tempo e espaço. Este texto foi simultaneamente acompanhado de visitas, como por exemplo ao Museu do Vidro da Marinha Grande, o que nos permitiu entender de uma perspetiva técnica o funcionamento do fabrico, que muito embora remonte a tempos antigos tem ainda hoje uma grande similaridade.

- Na análise das peças, como foi referido na introdução passámos por três momentos diferentes. Num primeiro fizemos uma abordagem mais personalizada em conformidade com aquilo que considerámos um valor artístico mais concreto, mais presente, e acima de tudo mais fácil de discernir perante os leitores. Dentro de cada uma dessas abordagens contámos com características identificativas, descritivas, indo de encontro a conteúdos que detivessem ou que permitissem um inaugurar de novas leituras sobre estas. Desta forma, fizemo-lo mediante testemunhos simbólicos, paralelismos materiais e fontes escritas. Estes testemunhos artísticos contêm um leque variado de temáticas, a figuração humana e animal como predominante, conjugadas ou não entre si e normalmente associadas a uma representação de episódio ou narrativa. A representação vegetalista que varia entre predominante e secundária, é a presença mais constante ao longo de todo este *corpus*. Abordámos também símbolos de carácter religioso que nos demonstraram o passar da representação pagã para um mundo cristão, havendo assim nas peças um movimento de representações e significados diferentes. Vimos o vidro representar-se a si próprio e a outros campos da esfera artística, nomeadamente a arquitetura e urbanismo. E, por fim não menos importante, o vidro como demonstrativo de uma dupla funcionalidade, como recipiente adequado a um uso específico, e por outro lado a um valor documental desde o seu fabrico, conseguido através da arte. Todos estes testemunhos são validados pela estática representativa, da qual emerge o seu oposto, o

dinamismo expressivo que nos transporta a um universo de significados, mediante a linguagem do visual.

- Seguidamente partimos para um novo estudo que se reduzia à análise dos motivos das bases dos frascos como marca artística. Fizemos uma abordagem mais breve das peças, que em parte mostram uma linha de continuidade com o primeiro grupo, mas que no entanto não comportam em si a mesma “riqueza” testemunhal. Todavia, pela diversificação de peças e ainda assim pela igualdade que apresentam em termos representativos, decidimos tomar uma perspetiva diferente num segmento de peças deste grupo. Considerámos que esta seria uma análise de motivos comparada, exatamente pela necessidade de não cair em repetição e trazer estes exemplares para dentro do campo da disciplina da História da Arte, combatendo aquilo que acreditamos ser o caráter positivista da Arqueologia. Variados motivos foram escolhidos, de onde elegemos mais longamente os círculos concêntricos e o sixafólio inserido em círculo. Os círculos que ainda hoje podemos ver desde os petróglifos celtas da Galiza, às simples tampas das condutas de gás e água de Lisboa, reproduzindo-se inequivocamente o mesmo desenho em diferentes espaços, tempos e contextos. Do motivo floral recordamos um documento que conta entre outros com a autoria de Abel Viana acerca das *Estações Romanas e Visigóticas da região de Elvas* (p. 572) em que é identificado um sexifólio de desenho muito semelhante àqueles que abordámos e que os autores revelam como muito idênticos aos das canalizações de Conímbriga. Desenhos similares aquando da sua inserção em quadrado surgem tanto no mosaico romano, como ainda na nossa calçada portuguesa. Entre uns e outros apercebemo-nos da constância representativa destas marcas aos longos dos tempos, por isso tentámos em parte categorizá-las numa esfera una, usando como veículo para esta chegada, o estudo da representação e disposição geométrica explícita e através do universo vegetalista de uma maneira mais concreta e menos distante que o figurativo. Recorremos a Jung pela necessidade de diretivas para esta categoria, e pela aproximação representativa trazida do Oriente para o Ocidente. Muito importantes são também duas peças de representação figurativa, em que a primeira apresentada, datada dos primeiros séculos da nossa era, contrasta declaradamente ao nível da simbologia (*Mercurius*), com as representações do *Crísmón*, datadas dos séculos seguintes. Formulários representativos desiguais, que atendem a diferentes fés, mas com um mesmo objetivo, de difundir, de marcar, de fazer valer a vigência das religiões. Se esta peça figurativa se interliga assim com o primeiro grupo, a segunda figurativa transporta-nos ao último grupo e é única pela conjugação de desenho artístico com a inscrição da linguagem escrita.

- Apresentámos, por último, um grupo que é determinado pelas suas inscrições, que já se

encontram largamente estudadas e que em muito pouco conseguimos dar o nosso contributo. A ornamentação que as mesmas apresentam não é significativa, porém não a deixámos de referir. Para além disso achámos necessário reuni-las documentalmente (embora não conste deste grupo o *Vaso de Odemira*, exatamente por já o termos abordado), para que estas nos permitam mais tarde o facilitar de informação perante novas descobertas.

- Por conseguinte, fizemos um apontamento ligeiro do que poderia ser ainda estudado relativamente aos recipientes vítreos. Inicialmente teríamos pensado em abordar este assunto de forma mais delongada, mas tendo em conta a extensão deste campo relativamente aos parâmetros desta dissertação delegámos para segundo plano, sendo que a sua presença não é totalmente ausente, podendo encontrá-la pontualmente em vidros anteriormente abordados.

No que refere ao uso do vidro demonstrámos precocemente através da sua história, a existência de outros objetos que resultavam da sua manipulação como material, a utilização deste na arquitetura como elemento funcional, janelas, espelhos, outros usos, contas de jogos, na arte musiva e na ourivesaria. No entanto, não as incluímos aqui de forma direta, pela necessidade da busca do estudo de um grupo homogéneo, que não transcendesse as aspirações dos seus limites.

Não consideramos que estas sejam merecedoras de menor importância relativamente àquilo com que aqui nos debatemos, até porque por exemplo o mosaico tem vindo a conhecer uma crescente integração como testemunho artístico na História da Arte Portuguesa da Antiguidade. Para além disto, recordo que a aplicação neste campo (musivo) do vidro<sup>192</sup> terá vindo a conhecer mais tarde um expoente na arte bizantina, que povoava a decoração das construções religiosas, destacando-se em muito pelas suas possibilidades cromáticas. No que toca à ourivesaria seguramente existe uma forte possibilidade de estudo iconográfico, mas que consideramos que se distancia do que aqui apresentamos, nunca pondo em causa que ambas as representações devam ser postas num diálogo de linguagem visual e significados recíprocos.

Utilizámos para a base bibliográfica deste trabalho vários autores, começando por um conhecimento mais abrangente que nos permitisse o localizar deste material em diversos contextos, para que entendêssemos as suas precedências e características sucedâneas. No que toca à escolha das peças chegámos a elas essencialmente através das suas fontes escritas, prendendo-nos sobretudo

---

192. Fica aqui ainda a salvaguarda que existe outra nomenclatura de vidro mosaico que se refere a objetos de mesa como *balsamaria* e *alabastroi* que não incluímos neste estudo para que não existisse extrapolação dos limites temporais que impusemos face à sua tipologia e disseminação de forma.

ao do trabalho de um autor, Jorge de Alarcão, uma figura incontornável do panorama arqueológico romano português.

Na abordagem às peças tentámos sempre cumprir paralelismos artísticos nacionais e internacionais, do mesmo material e de outros, como a cerâmica, o mosaico, escultura e arquitetura. Recorremos a autores como Justino Maciel e Licínia Wrench não só pela sua produção bibliográfica, mas também pelos ensinamentos ministrados no decorrer da formação académica.

Na análise dos objetos a vários níveis, mas sobretudo pela necessidade de identificações tipológicas e procura de paralelismos socorremo-nos num primeiro momento a autores europeus do início e meados do século XX, Kisa, Morin-Jean<sup>193</sup> e Isings. Apesar do distanciamento temporal destas obras, elas encontram-se ainda muitos actuais. A obra de 1957 de Clasina Isings é sem dúvida a que melhor reúne uma base tipológica mais completa. E, apesar de esta não abordar os vidros portugueses diretamente, é susceptível de ser aplicada nestes mesmos objetos. Outra das suas limitações é a sua barreira temporal, que vai tão somente até ao século IV d. C., mas que entra em concordância com o que aqui foi produzido. Em relação aos outros dois autores existe uma abordagem mais direta de carácter interpretativo (artístico) às próprias peças.

Ao longo do estudo das peças vítreas “fizemo-nos acompanhar” da literatura clássica, quer grega, quer romana, uma necessidade de irmos além do conhecimento atual. Por isso recorremos a textos antecedentes e contemporâneos aos próprios objetos, para que a abordagem destes fosse também ela contextualizada. Neste sentido fizemos uso das obras de autores como *Homero, Esopo, Séneca, Varrão, Tito Lívio, Horácio, Petrónio, Columela, Vitruvius, Higino, Suetónio, Tertuliano e Eusébio de Cesareia* que se distinguiram em variadas áreas como a literatura (poesia, fábulas, sátiras, biografia), a agricultura, a historiografia, a arquitetura, astronomia, filosofia, teologia, e tá relatos de viagens, etc. Destes ficou-nos a inspiração de um conhecimento que não é estanque e que apesar de especializado vai muito mais além, pela interdisciplinaridade de conhecimentos. Uma procura constante de um “saber uno” que tentámos trazer ao nosso estudo, sem nunca perder o foco da História da Arte, mas minorando a distância do momento da receção das peças com o que aqui tentamos construir.

Apesar de não existir um testemunho direto de Alois Riegl, este encontrou-se sempre

---

193. Arqueólogo pela *École du Louvre*, premiado pela *Académie des inscriptions et belles-lettres* e membro da *Société des antiquaires de France*.

presente, sobretudo na segunda parte da abordagem direta às peças. Fundamentalmente lembrando a sua obra *Stilfragen: Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*<sup>194</sup>, recordamos a posição de insurgência que proliferou perante a divisão vigente à sua época entre artes maiores e menores, o “mero” ornamento considerado como arte através de um exercício excecional de análise formal.

Se Gottfried Semper chega a uma teorização de estilo mediante o estudo da decoração têxtil, advogando-a como um dos métodos técnicos mais primários, essenciais, como base originária das formas standardizadas, Riegl apresenta na sua obra exatamente o oposto, formas semelhantes conseguidas através de produtos de técnicas variadas, assinalando a independência das primeiras perante o suporte e o processo, que levam à sua construção. Assim, combate o positivismo do arquiteto que defendia que as formas elementares decorativas eram conseguidas pela técnica que produz a forma dos objetos e pelas propriedades dos materiais. Riegl vai mais longe, demonstrando o prolongamento do tempo, através das culturas em que estas formas se inseriam. Com isto, defende a autonomia dos arquétipos, modelos formais que se estendem independentemente do meio particular em que se inscrevem. Arquétipos que alcançam uma vida que lhes é exclusiva, permitindo as suas translações espaciais e temporais. A *kunstwollen*, vontade artística, surge para justificar a independência das formas relativamente à história material, coincidindo com as manifestações concretas do espírito, assinalando a vontade da forma para explicar as variações da ornamentação no mundo antigo.

No que concerne a tudo isto temos visões diferenciadas, a primeira é que nem todos os testemunhos artísticos da Antiguidade Clássica podem ser dissociados dos meios pelos quais emergem, pela impossibilidade da sua total compreensão (prendendo-se aqui com questões ao nível da recepção). No entanto, quando aplicados a determinados ornamentos, como é o caso dos círculos concêntricos ou do sixafólio já referidos, parece existir uma constância de apresentações independentemente do seu suporte e técnica, viajando estes motivos através das variações estilísticas (tendo em conta as suas formas particulares ou regidas por diretrizes comuns). Estas por sua vez respondem a estruturas simbólicas usadas na coletividade ou em função da estética ligada ao saber. Existe em Riegl uma rejeição pela falta de apreço ao apriorismo da arte romana, julgada de modo enganador pelos critérios da arte grega. Justamente por isso recorreremos a autores esotéricos como Melchizedek, que embora ponhamos em causa os seus princípios religiosos, lembramos que historicamente ciência e religião tem uma relação intrincada, se a primeira cria impacto na segunda, o inverso também sucede, sendo que ambas são resultados de construções humanas. Exemplo desta mesma relação de influências é a presente dissertação, noutros pontos,

---

194. Tradução para o português *Problemas de estilo: fundamentos para uma história da ornamentação*.



como a análise da própria Bíblia, bebendo desta determinadas informações que auxiliam o estudo que aqui desenvolvemos. A recorrência a Melchizedek é justificada exatamente através da sua abordagem a símbolos transversais a época e tempo, independentes de matéria e técnica. Quanto a Jung, a validação do seu uso, surge por meio dos seus próprios arquétipos, estruturas universais provenientes do inconsciente coletivo, aplicados às mandalas e tendo em conta a obra deste autor, aos mitos e a todas as construções do imaginário. Este inconsciente coletivo funciona como recetáculo de imagens e símbolos. Em ambos existe a construção da autonomia dos modelos formais. Se no historiador austríaco podemos denotar um sistema que parece basear-se em princípios anteriores à experiência, no outro temos esta identificação mediante um inconsciente coletivo, sendo vetor comum a ambos a percepção visual.<sup>195</sup>

Foi ainda posta em causa a universalidade<sup>196</sup> do símbolo (mandala) de Jung, que pode ou não surgir como resultado de processo artístico, mas que considerámos como passível de ser identificado mediante variadas culturas e tempos, tal como a categoria formal que definimos através das suas diretrizes.

---

195. A percepção define-se como a função cerebral que atribui significados a estímulos sensoriais, a partir do histórico de vivências do passado, em Riegl estas não são especificadas. Em Jung estas vivências através do inconsciente colectivo, como complexo psíquico, podem relacionar-se não só com instintos, potencial criativo, como através de uma «herança espiritual» (que vai para além da experiência física do ser humano como indivíduo singular).

196. Em que esta universalidade a nosso ver, deve ser considerada de grosso modo, através de uma constância presencial de supremacia/primazia comparativamente a outros símbolos, do que “sempre constante” relativamente a si mesma.

## Anexo: Imagens 1



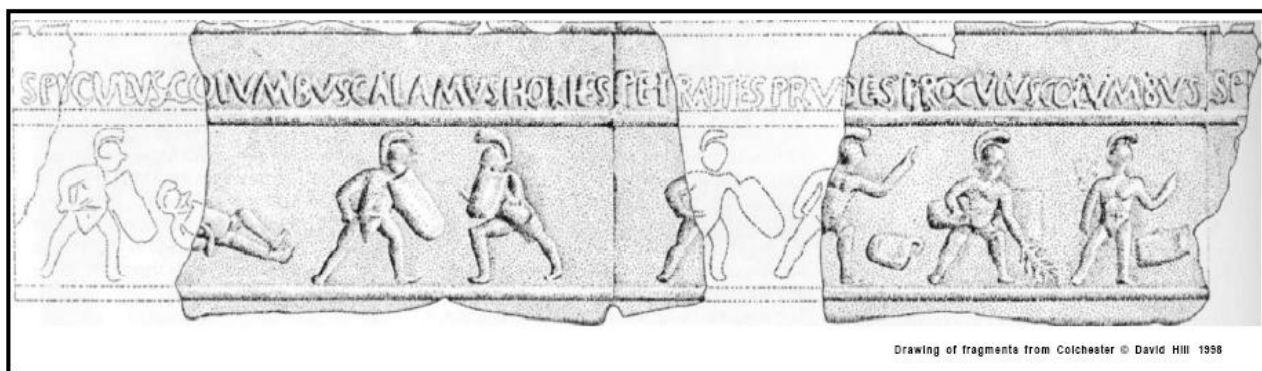
**Figura 1a.** Relevô de prata com guerreiros, 400 d. C., Lenigrado, Museu Hermitage *in* (Swarz; [s.d.]: pp. 102).



**Figura 1b.** Vidro pertencente ao primeiro conjunto. *in* <http://www.matriznet.imc-ip.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=101220> [MatrizNet]



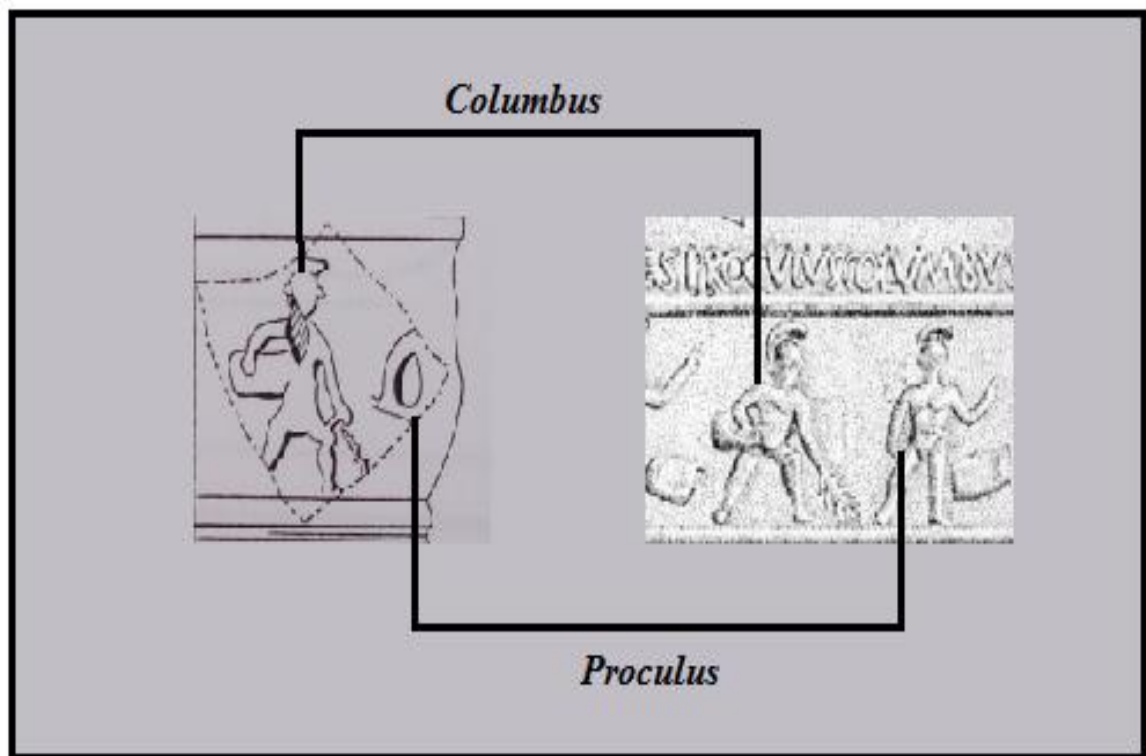
**Figura 1c.** Fragmento de lucerna com a representação de Spiculus, século I d. C. Museu Monográfico de Conímbriga. Adaptação de <http://www.matriznet.imc-ip.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=106732&EntSep=3#gotoPosition> [Matriznet]



**Figura 1d.** Taça de Colchester, 49 a 60/1 d. C.. in (Hill; 1999: pp. 24).



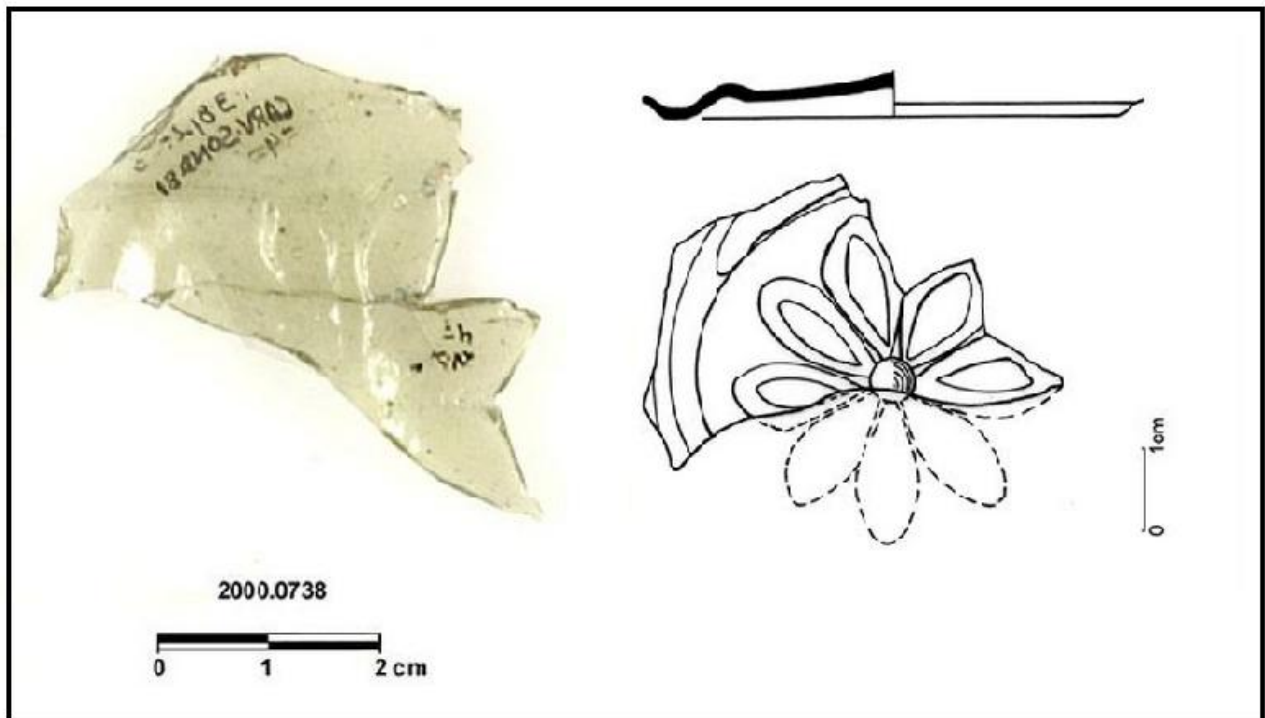
**Figura 1e.** Taça de Trèves, Museu provincial de Trèves (França) in (Morin-Jean; 1922-23: pp. 190)



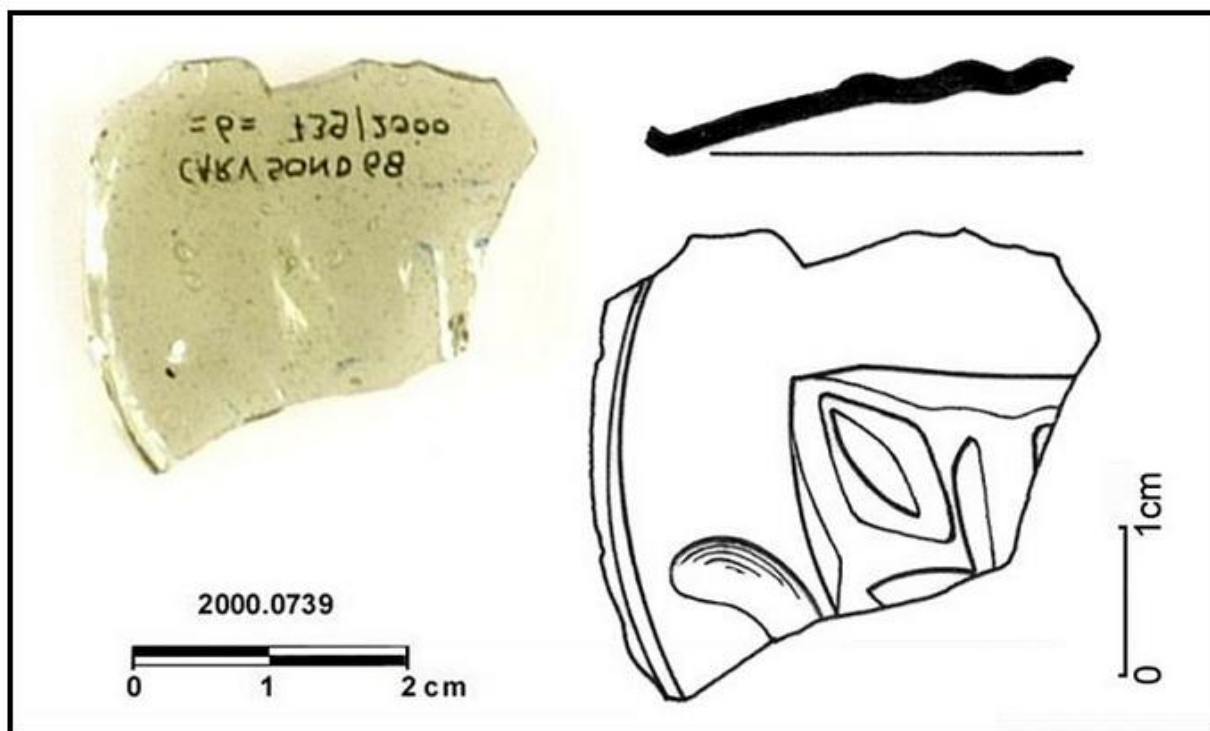
**Figura 1f.** Confronto entre o conjunto 1 conimbrigense e a parte da taça de Colchester. Adaptação de (Alarcão, Alarcão; 1965: Est. I) e (Hill; 1999: pp. 24)



**Figura 1g.** Taça de Gladiadores, 50 a 80 d.C., proveniência de Montagnole (Sul de França). Metropolitan Museum, Nova Iorque. in <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/81.10.245>



**Figura 1h.** Fragmento de vidro, século I a.C.. Museu D. Diogo de Sousa, Braga. Adaptação de <http://www.matriznet.imc-ip.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=905607&EntSep5#gotoPosition> [MatrizNet]



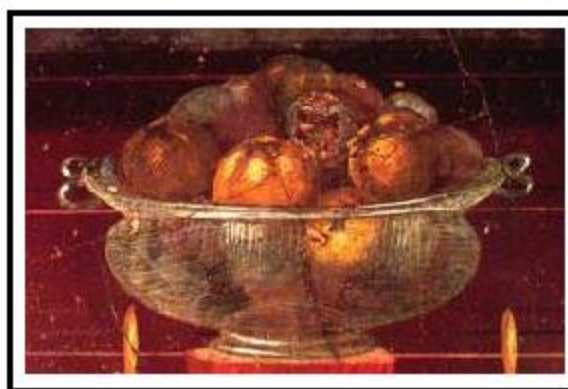
**Figura 1i.** Fragmento de vidro, século I a.C.. Museu D. Diogo de Sousa, Braga. Adaptação de <http://www.matriznet.imc-ip.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=905630> [MatrizNet]



## Anexo: Imagens 2



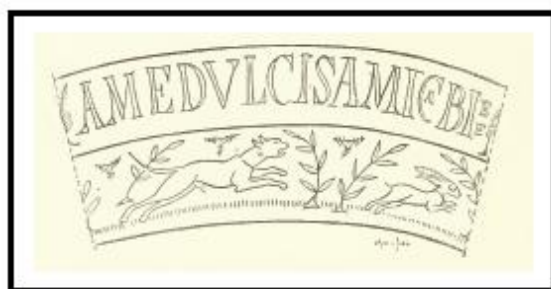
**Figura 2a.** Taça de vidro com cena de caça, proveniente de Balsa, Museu Nacional de Arqueologia (Lisboa), século IV in <http://www.matriznet.imc-ip.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=140013&EntSep=5#gotoPosition> [Matriznet]



**Figura 2b.** Pormenor de pintura mural de Oplontis (perto de Pompeios), século I a.C. in (Fleming, 1997, p. 42)



**Figura 2c.** Highdown Hill goblet de vidro, Worthing museum and art gallery *in* <http://www.worthingmuseum.co.uk/collections/archaeologyandgeology/> (Worthing museum and art gallery)



**Figura 2d.** Desenho de peça de vidro com cena de caça à lebre, séc. IV d. C., Reims *in* (Morin-Jean 1960: p. 238.)



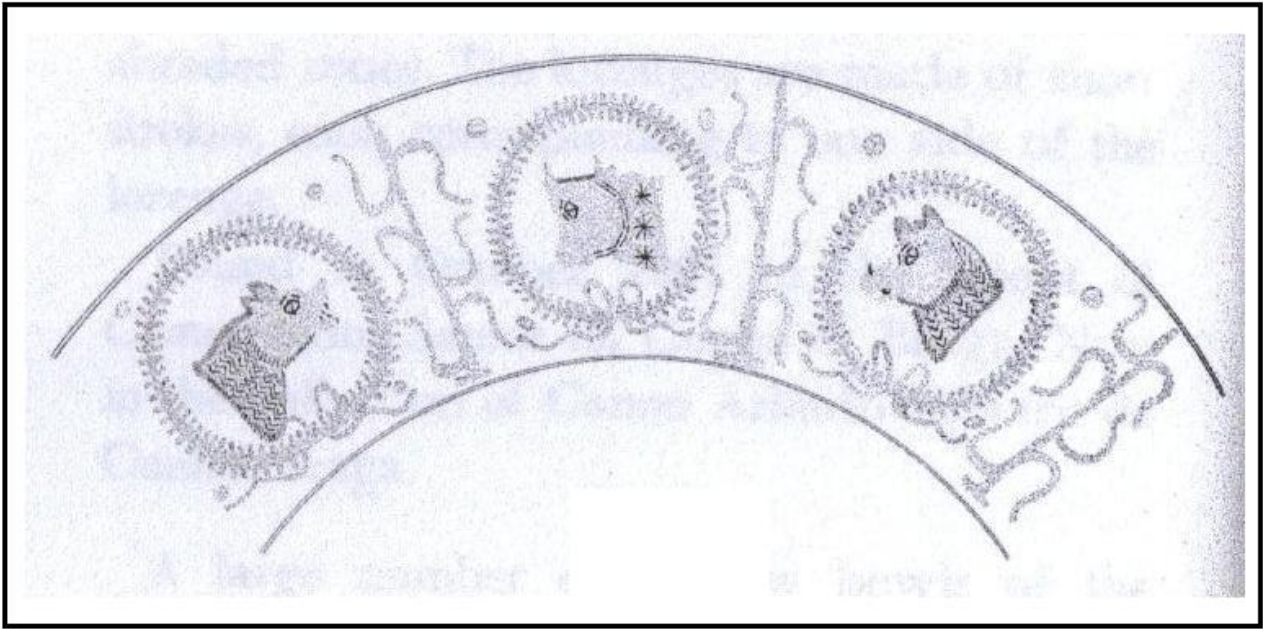


**Figura 2e.** Lucerna com a representação de cão, Museu D. Diogo de Sousa, Século V in <http://www.matriznet.imc-ip.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=983850> [Matriznet]



**Figura 2f.** Cálice de vidro, Palácio Nacional de Queluz, XVIII d.C in <http://www.matriznet.imc-ip.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=997798&EntSep=5#gotoPosition> [MatrizNet]

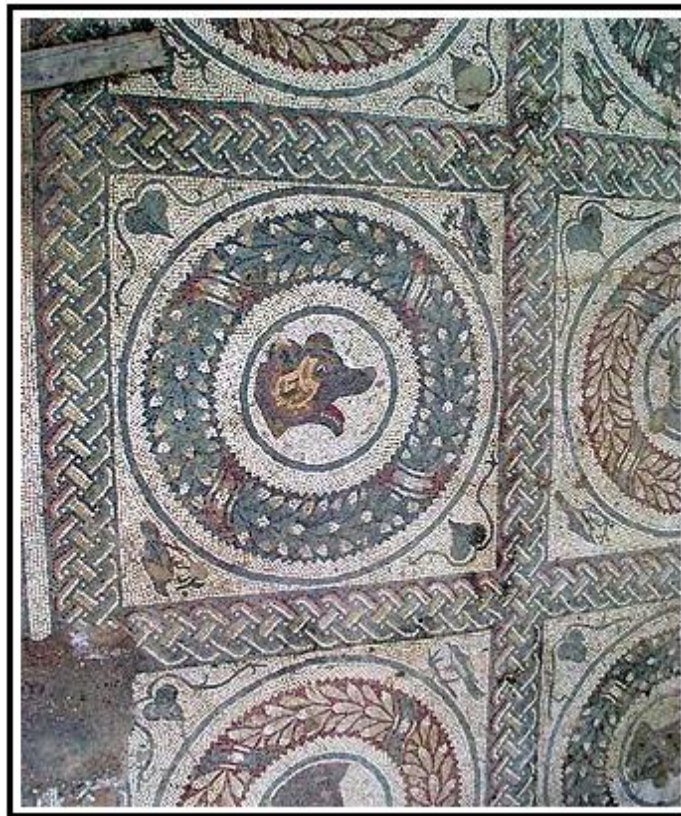
### Anexo: Imagens 3



**Figura 3a.** Desenho arqueológico de garrafa balão com representações de animais, proveniente do Campo da Trindade, Faro, 2.<sup>a</sup> metade do século III a IV d.C. *in* (Alarcão, 1970: pp. 28)



**Figura 3b.** Imagem parcial de mosaico, que demonstra a luta entre touro e urso, século II d. C..Proveniente da villa Dar BucAmmera (Zliten, Leptis Magna), Museu de Jamahiriya, Trípoli, Líbia. *in* <http://www.utexas.edu/courses/romanciv/Doug%20Boin's%20images/Flavian%20Amphitheater/Bestiarii.jpg> [University of Texas at Austin]



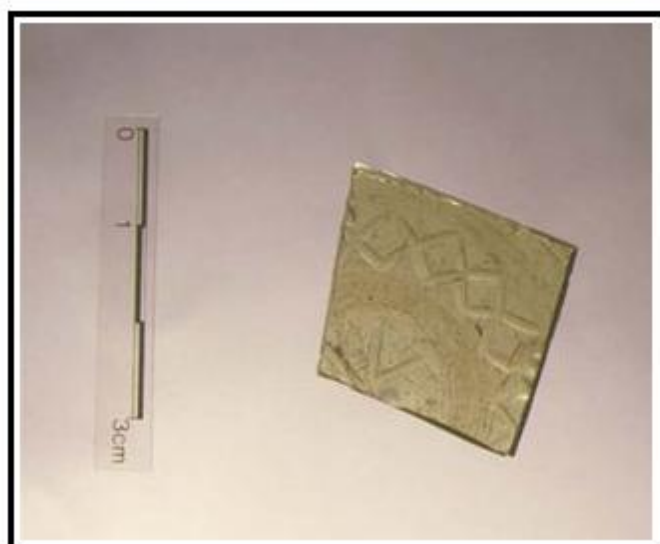
**Figura 3c.** Representação de urso em coroa de louro, imagem parcial de mosaico de pórtico da zona central de Villa romana del Casale, Piazza Armerina (Sicília, Itália). in <http://www.thejoyofshards.co.uk/visits/sicily/romana/laurels.shtml>



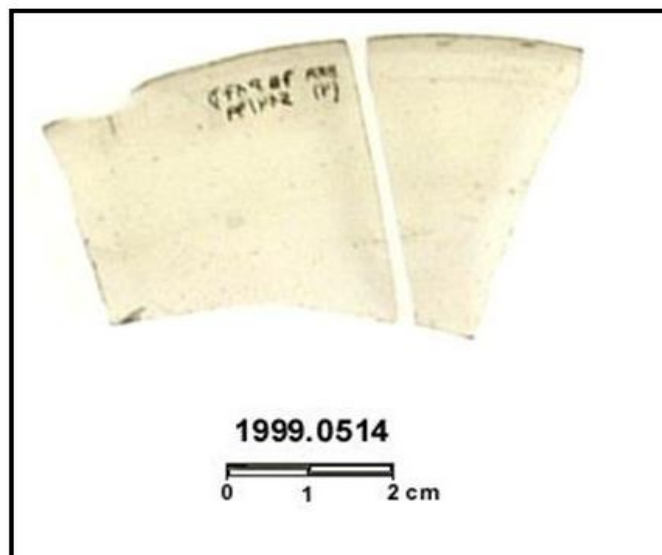
## Anexo: Imagens 4



**Figura 4a.** Fotografia de fragmento de vidro, com a representação de *crísmon* (1), século IV, Braga, Museu de Arqueologia D. Diogo de Sousa. in <http://www.matriznet.imc-ip.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=313674&EntSep=5#gotoPosition> [MatrizNet]



**Figura 4b.** Fotografia de fragmento de vidro, com a representação parcial de *crísmon* (2), século IV, Braga, Museu de Arqueologia D. Diogo de Sousa. in <http://www.matriznet.imc-ip.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=313675&EntSep=5#gotoPosition> [MatrizNet]



**Figura 4c.** Fotografia de fragmento de vidro, com a representação de *crísmo* (4), século IV, Braga, Museu de Arqueologia D. Diogo de Sousa. in <http://www.matriznet.imc-ip.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=328138&EntSep=3#gotoPosition> [MatrizNet]

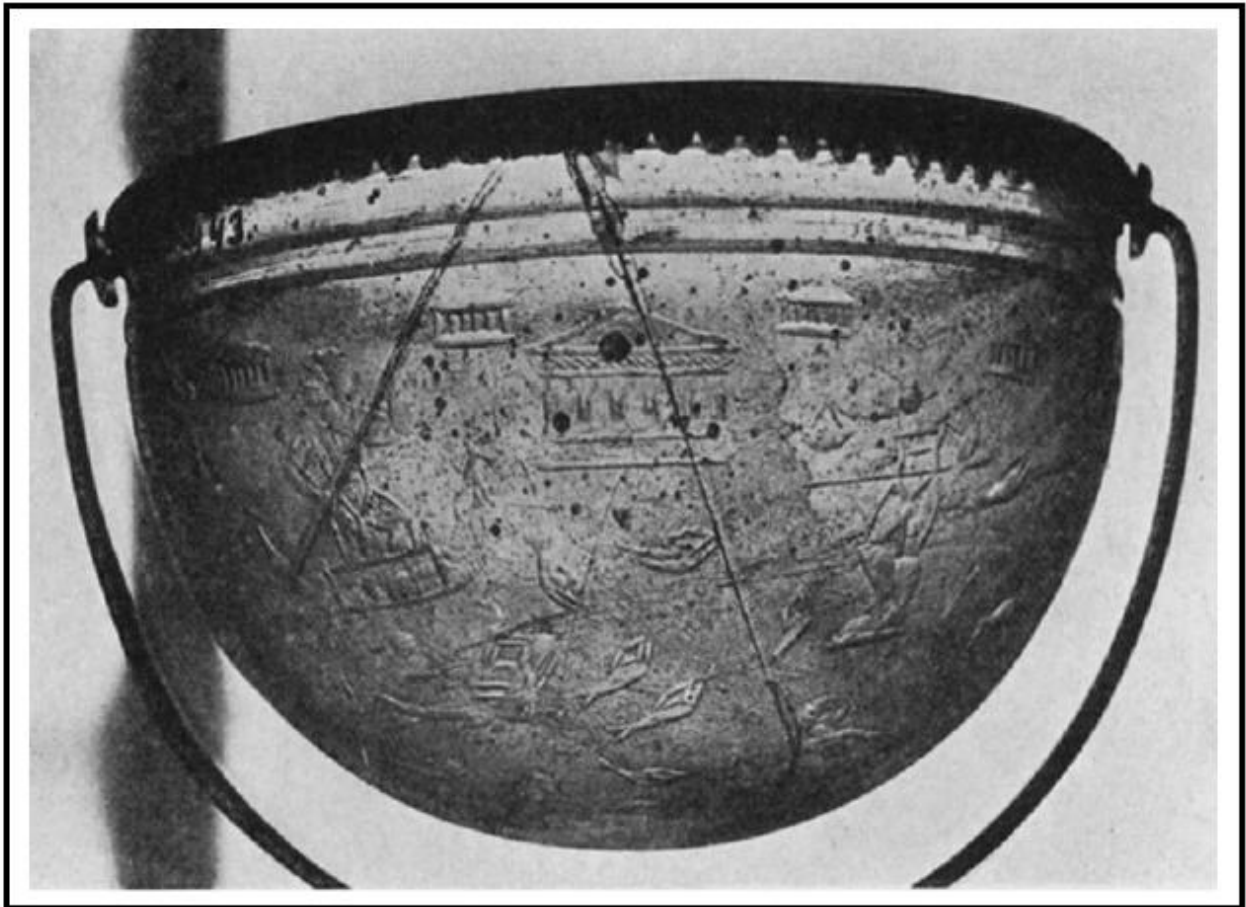


**Figura 4d.** Taça de vidro com figuração e *crísmos*, conseguida a ouro, Século III a IV d.C., proveniente de Roma (possivelmente das catacumbas), British Museum. in [http://www.britishmuseum.org/research/search\\_the\\_collection\\_database/search\\_object\\_details.aspxobjectid=61760&partid=1&searchText=gold+glass+christ&fromADBC=ad&toADBC=ad&numpages=10&orig=%2fresearch%2fsearch\\_the\\_collection\\_database.aspx&currentPage=5](http://www.britishmuseum.org/research/search_the_collection_database/search_object_details.aspxobjectid=61760&partid=1&searchText=gold+glass+christ&fromADBC=ad&toADBC=ad&numpages=10&orig=%2fresearch%2fsearch_the_collection_database.aspx&currentPage=5) [British Museum]



**Figura 4e.** Taça fragmentada com *crísmon*, século IV ou início de V, Metropolitan Museum *in* (Avery, 1921: p. 73)

## Anexo: Imagens 7



**Figura 7a.** Taça de vidro patente na Biblioteca do Museu do Vaticano, proveniente de Roma, século III a IV d. C. *in* (Hayes Jr., 1928: pp. 24)

## Anexo: Quadro 1

Interpretação de dados relativos às peças estudadas	Fragmentação	Cor do vidro e outras características materiais	Características de erosão e outras.	Características relativas à forma do objeto	Imagens apresentadas	Medidas	Datação <sup>197</sup>
Conjunto 1	4 Fragmentos, da base e parede.	Vidro translúcido; verde-esmeralda com pequenas bolhas.  Técnica: vidro soprado em molde.	Riscos causados pelo uso; aparência de vidro gelado.	Base convexa; parede ondulada, ligeiramente aberta para o topo.	Lateral (exterior): - Duas figuras incompletas de gladiadores afrontados, sendo que o da esquerda empunha um escudo e palma.	-Diâmetro 83mm;  -Diâmetro da base 61 mm;  -Espessura 1,5 mm.	2ª metade do Século I d. C.
Conjunto 2	Fragmento de parede.	Vidro transparente, verde-relva diluído, com muitas bolhas.  Técnica: vidro soprado em molde.	Irisão incipiente, aparência de vidro gelado e ligeiro picado.	*	Lateral (exterior): - Aparece um escudo e sobre estes vestígios outros não identificados. A parede era emoldurada junto da base.	- Espessura 3 mm.	Século I d. C.
Conjunto 3	Fragmento da base e da parede.	Vidro verde-gelo, muito brilhante.  Técnica: vidro soprado em molde.	Manchas leitosas.	Parede carenada, fechando para o topo.	Lateral (exterior):  - Ao nível superior do objeto encontram-se vestígios de uma figura humana avançando para a direita. Atrás desta uma linha vertical em relevo.  - Ao nível inferior é limitada por duas molduras,	- Diâmetro 60 mm;  - Espessura Média 2, 5 mm.	Século I d. C.

197. “ Em contexto [em relação a todo o Império] atribuível ao século II só se achou uma taça. A cronologia deste achado, apresentado como da época dos Antoninos, é todavia pouco segura.” in A. Alarcão, J. de Alarcão. *Vidros Romanos de Conímbriga*. Coimbra, 1965, pp. 32.



Interpretação de dados relativos às peças estudadas	<u>Fragmentação</u>	<u>Cor do vidro e outras características materiais</u>	<u>Características de erosão e outras.</u>	<u>Características relativas à forma do objeto</u>	<u>Imagens apresentadas</u>	<u>Medidas</u>	<u>Datação</u> <sup>197</sup>
					uma das quais serve de pé à taça e ornamentada com depressões verticais regulares.		

## Anexo: Quadro 2

Interpretação de dados relativos à peça estudada	Fragmentação	Cor do vidro e outras características materiais	Características de erosão e outras.	Características relativas à forma do objeto	Imagens apresentadas	Medidas	Datação
Taça de Vidro (cena de caça)	Muito fragmentada.	Vidro incolor, com muitas bolhas. <sup>198</sup>  Técnica decorativa: - Gravação executada à mão.	Grande quantidade de fissuras.  Fragmentos desaparecidos (não se encontra completa).	Tipo Isings 116.	Base: - Apresenta um cesto de duas asas com frutas e palmas. Dois frisos que o envolvem, um primeiro geométrico (ziguezague) e outro vegetal.  Lateral : - Repete-se duas vezes a mesma cena em que um cão corre atrás de uma lebre, e temos também a representação de arbustos.	- Altura 52 mm; - Diâmetro máximo 170 mm; - Espessura 2-9 mm.	Século IV.

198. Existe uma informação adicional à cor do vidro, muito embora não a tenhamos efetivamente comprovado “(...) vidro ligeiramente tingido de verde-maçã (...)” segundo J. Nolen; J. de Alarcão. *Cerâmicas e vidros de Torre de Ares*. Lisboa, cop. 1994, pp. 194.

### Anexo: Quadro 3

<b>Interpretação de dados relativos à peça estudada</b>	<u>Fragmentação</u>	<u>Cor do vidro e outras características materiais</u>	<u>Características de erosão e outras.</u>	<u>Características relativas à forma do objeto</u>	<u>Imagens apresentadas</u>	<u>Medidas</u>	<u>Datação</u>
Garrafa-balão (representação de animais)	Intacto.	Marcas de uso.  Técnica decorativa: abrasão executada à roda.	Vidro verde com numerosas bolhas de ar, impurezas negras, estrias de soflagem.	Tipo Isings 104b.	Lateral (bojo): - Cabeça de urso, virada à direita, inserida em medalhão circular com friso vegetal.  Lateral (bojo): - Cabeça de touro, virada à esquerda, inserida em medalhão circular com friso vegetal.  Lateral (bojo): - Cabeça de javali, virada à esquerda, inserida em medalhão circular com friso vegetal.  Separação dos medalhões: - motivos estilizados com linhas curvas.	- Altura 148 mm;  - Largura máxima 97 mm.  - Largura máxima do gargalo 40 mm.  - Espessura 1-2 mm.	2. <sup>a</sup> metade do século III a IV d.C.

## Anexo: Quadro 4

<b>Interpretação de dados relativos às peças estudadas</b>	<u>Fragmentação</u>	<u>Cor do vidro e outras características materiais</u>	<u>Características de erosão e outras.</u>	<u>Características relativas à forma do objeto</u>	<u>Imagens apresentadas</u>	<u>Medidas</u>	<u>Datação</u>
<i>Crísmo 1</i>	Um fragmento de vidro, algumas impurezas, espirais de sopro e bolhas.	Verde acastanhado  Técnica decorativa: gravação e abrasão executada à roda	Riscos	Fragmento de bojo de taça.	<i>Crísmo</i> gravado e volutas/círculos abradidos(os).	- Altura 51 mm. - Largura 59 mm.	IV d.C. (décadas de 40 a 80)
<i>Crísmo 2</i>	Um fragmento de vidro, com algumas bolhas.	Técnica decorativa: gravação e abrasão executada à roda	Riscos	Fragmento de bojo de taça.	<i>Crísmo</i> parcial gravado, circundado por coroa de flores.	- Altura 24 mm. - Largura 25 mm.	IV d.C.
<i>Crísmo 3</i>	Dois fragmentos.	Verde acastanhado suave. Vidro soprado.  Técnica decorativa: gravação e abrasão executada à roda.	*	Fragmento de taça de vidro.  Bordo em arestas vivas de perfil em S.	<i>Crísmo</i> inserido num pássaro. Templo octastilo de frontão triangular.	- Altura 2,6 mm. - Largura 50 mm.	IV d.C.

### Anexo: Quadro 5

<b>Interpretação de dados relativos à peça estudada</b>	<u>Fragmentação</u>	<u>Cor do vidro e outras características materiais</u>	<u>Características de erosão e outras.</u>	<u>Características relativas à forma do objeto</u>	<u>Imagens apresentadas</u>	<u>Medidas</u>	<u>Datação</u>
Garrafa de vidro (motivos vegetais estilizados)	Fragmentado.	Vidro verde. Vidro frágil.  Fracá qualidade.  Técnica decorativa: - “Abrasão executada à roda (leve)”	Bolhas de ar. Espirais de sopro.  Riscado pelo uso.	Isings 104b	Quatro Repetições do mesmo motivo no bojo:  - Motivos vegetalistas estilizados, tendência para o curvilíneo. - Destaque para uma folha cordiforme diposta centralmente e rodeada de uma coroa vegetal que se insere num espaço mais ou menos quadrangular, decorado com outros motivos.	- Altura 166 mm; - Diâmetro do bocal 45 mm; - Espessura 1 mm.	Final do século III d. C. a IV d. C.
Taça de vidro (motivos vegetais estilizados)	Fragmentada.	Cor amarelo-verde  Técnica: - Decoração em vidro soprado por gravação e abrasão executada à roda.	*	Taça arqueada baixa.	Lateralmente : - Motivos vegetalistas estilizados, tendência para o curvilíneo. - Destaque para ramos estilizados de videira, que ligam a folha a cachos encimados por um friso de motivos curvilíneos e na base uma coroa.	- Altura 110 mm; - Largura 82 mm.	Século IV d. C.

## Anexo: Quadro 8

<b>Interpretação de dados relativos à peça estudada</b>	<u>Fragmentação</u>	<u>Cor do vidro e outras características materiais</u>	<u>Características de erosão e outras.</u>	<u>Características relativas à forma do objeto</u>	<u>Imagens apresentadas</u>	<u>Medidas</u>	<u>Datação</u>
<i>Vaso de vidro de Odemira</i>	Fragmentada ao nível do gargalo	Branco translúcido  Técnica decorativa: gravação e abrasão superficial.	*	Tipo Isings 103.	- Decoração topográfica de Puteoli a 2 níveis. - Inscrições.	- Diâmetro máximo 105 mm;	Século III e IV d. C.

## Anexo: Quadro 9

<b>Interpretação de dados relativos às peças estudadas</b>	<b><u>Fragmentação</u></b>	<b><u>Cor do vidro e outras características materiais</u></b>	<b><u>Características de erosão e outras.</u></b>	<b><u>Características relativas à forma do objeto</u></b>	<b><u>Imagens apresentadas</u></b>	<b><u>Medidas</u></b>	<b><u>Datação</u></b>
Cabuchões aplicados 1 (peça inteira)	Inteiro, com uma racha predominante, lascado no bordo (boca).	Verde-gelo amarelado  Técnica decorativa: Sobre o vidro soprado foram aplicados cabuchões	Numerosas bolhas de ar e impurezas (pedra).	Isings 96a. Copa sobre o cilindro, de bordo envasado de arestas vivas, fundo côncavo.	Cabuchões em vidro aplicados, de cor azul-escuro (ultramarino). Pós-cabuchões e no mesmo registo encontram-se gravadas linhas esmeriladas.	- Altura 62 mm.  - Largura 59 mm.  - Diâmetro da boca 63 mm.	Último terço do século IV d. C. - 2.ª metade do século V d. C.
Cabuchões aplicados 2 (fragmento)	Um fragmento de vidro, ligeira irisão.	Verde-musgo  Técnica decorativa: Sobre o vidro soprado foi aplicado cabuchão	Bolhas de ar e estrias.	Fragmento de bordo e de parede de copo do tipo Isings 96a.	Cabuchão em vidro aplicado, de cor azul-cobalto. Acima deste linhas esmeriladas (muito finas).	- Altura 42 mm.  - Largura: 59 mm.  - Diâmetro da boca 68 mm.  - Espessura 2mm.	IV d.C. - V d.C
Cabuchões aplicados 3 (fragmento)	Fragmento de vidro.	Verde-musgo  Técnica decorativa: Sobre o vidro soprado foi aplicado cabuchão	Bolhas de ar.	(?)	Cabuchão em vidro aplicado, forma espiralada, de cor azul-cobalto. Apresenta uma decoração acima deste e abaixo do bordo em friso de losangos sublinhados por várias linhas incisas.	- Largura: 21 mm.  - Comprimento 30 mm.  - Espessura 1mm	III d.C. - IV d.C.

<b>Interpretação de dados relativos às peças estudadas</b>	<u>Fragmentação</u>	<u>Cor do vidro e outras características materiais</u>	<u>Características de erosão e outras.</u>	<u>Características relativas à forma do objeto</u>	<u>Imagens apresentadas</u>	<u>Medidas</u>	<u>Datação</u>
Cabuchões aplicados 4 (fragmento)	Fragmento de vidro.	Verde-gelo amarelado  Técnica decorativa: Sobre o vidro soprado foram aplicados cabuchões.	Bolhas de ar.	Fragmento de copo, bordo e fundo.  Fragmento tronco cônico de vidro de importação. Isings 106.	Cabuchões em vidro aplicados, de cor azul-escuro (ultramarino). Acima dos cabuchões encontram-se gravadas linhas esmeriladas.	- Altura 58 mm. - Largura 31 mm.	III d.C. - IV d.C.
Cabuchões aplicados 5 (fragmento)	Fragmento de vidro.	Verde-claro	Bolhas de ar.	Fragmento de copo. Isings 106	Cabuchão alongado em vidro aplicado, de cor azul-escuro (ultramarino).	- Altura 18 mm. - Largura 35 mm.	III d.C. - IV d.C



## Anexo: Quadro 10

<b>Interpretação de dados relativos às peças estudadas</b>	<u>Fragmentação</u>	<u>Cor do vidro e outras características materiais</u>	<u>Características de erosão e outras.</u>	<u>Características relativas à forma do objeto</u>	<u>Imagens apresentadas</u>	<u>Medidas</u>	<u>Datação</u>
Taça Diatreta ( <i>Diatetrum</i> )	Muito fragmentada. (reconstruída)	Incolor esverdeado.  Técnica decorativa: lapidação em vidro soprado.	Numerosas bolhas de ar e impurezas (pedra).	Isings 96d.  Fundo convexo, sem base de apoio.	Taça de vidro em gaiola. Bordo esvasado e boleado. Motivos retangulares (em forma de asa) repetidos abaixo do bordo, formando friso. Num registo inferior a este, temos um reticulado de círculos secantes, com ligamentos entre si, e com a linha superior que os “segura”. Abaixo destes temos outros círculos que dão aos anteriores continuidade decorativa.	- Altura 71 mm.  - Diâmetro da boca 150 mm.	Século IV d. C.

## Anexo: Quadro 11. 1

<b>Interpretação de dados relativos à peça estudada</b>	<u>Fragmentação</u>	<u>Cor do vidro e outras características materiais</u>	<u>Características de erosão e outras.</u>	<u>Características relativas à forma do objeto</u>	<u>Imagens apresentadas</u>	<u>Medidas</u>	<u>Datação</u>
Figuração humana e animal (base de garrafa)	Fundo de garrafa de secção quadrada.	Vidro transparente com matiz verde.	Leitosidade, picado, irisado, ranhuras e concreções calcárias.	-Isings 50.	Motivo de base em relevo, um busto de mercúrio com pétaso com caduceu à esquerda e por trás do busto. Figuração inserida em círculo inscrito na base quadrangular e com meias-esfera a pontuar os cantos.	- Altura : 160 mm ; - Espessura máxima : 8 mm; - Espessura mínima : 2,5 mm.	Final do século I ou primeira metade do século II d. C

**Quadro 11. 2**

<b>Interpretação de dados relativos à peça estudada</b>	<b>Fragmentação</b>	<b>Cor do vidro e outras características materiais</b>	<b>Características de erosão e outras.</b>	<b>Características relativas à forma do objeto</b>	<b>Imagens apresentadas</b>	<b>Medidas</b>	<b>Datação</b>
Figuração humana e animal (base de garrafa)	Fundo de garrafa de secção quadrada	Vidro transparente com matiz verde-sombrio.	Leitosidade, riscos de uso e concreções calcárias.	Isings 50	Motivo da base: inscrição qCEH com representação de uma figura humana e equídeo dispostos lado a lado, ambos virados para o centro. Tudo se encontra inserido num círculo sobre a base quadrangular com motivos abertos na pontuação dos cantos.	- Altura : 152 mm - Espessura máxima: 4 mm - Espessura mínima: 7 mm	Final do século I ou primeira metade do século II d. C

## ANEXO: QUADRO 12.1

Interpretação de dados relativos à peça estudada	<u>Fragmentação</u>	<u>Cor do vidro e outras características materiais</u>	<u>Características de erosão e outras.</u>	<u>Características relativas à forma do objeto</u>	<u>Imagens apresentadas</u>	<u>Medidas</u>	<u>Datação</u>
Cesta de verga (?) (fragmento)	Fragmento de base de prato.	Vidro incolor.  Técnica: lapidado.	Picado, irisado.	*	Filete perlado em disposição curva a circundar parte restante de um círculo, preenchido com segmentos de reta, cuja circunferência serve de contorno com segmentos de reta também ela dispostos em torso.	- Largura da base : 88 mm  - Espessura : 3 mm	Século II a III d. C.

## Anexo: Quadro 12.2

<b>Interpretação de dados relativos à peça estudada</b>	<u>Fragmentação</u>	<u>Cor do vidro e outras características materiais</u>	<u>Características de erosão e outras.</u>	<u>Características relativas à forma do objeto</u>	<u>Imagens apresentadas</u>	<u>Medidas</u>	<u>Datação</u>
Coroa de folhagem estilizada  (fragmento)	Fragmento de base de garrafa.	Vidro verde água  técnica: vidro soprado em molde.	Picado e irisado.	Isings 50.	Coroa de folhagem estilizada (inserida em duas circunferências delimitadas que fazem parte da própria coroa.	- Espessura máxima: 9 mm.	Século I d. C.

### Anexo: Quadro 12.3

<b>Interpretação de dados relativos à peça estudada</b>	<u>Fragmentação</u>	<u>Cor do vidro e outras características materiais</u>	<u>Características de erosão e outras.</u>	<u>Características relativas à forma do objeto</u>	<u>Imagens apresentadas</u>	<u>Medidas</u>	<u>Datação</u>
Folhas cordiformes – trevo (fragmento)	Fragmento de base de garrafa quadrangular moldada	Vidro transparente com matiz verde-esmeralda diluído  Técnica: vidro soprado em molde	Bolhas, pedras e estriado	Isings 50	Fragmento de florão com folhas cordiformes dispostas sobre um centro quadrangular, inserido entre marcações duplas, cuja disposição fazem crer a presença de uma forma circular.	- Espessura máxima: 11 mm - Espessura mínima: 2, 5 mm	Século I e II d. C

### Anexo: Quadro 12.4

<b>Interpretação de dados relativos à peça estudada</b>	<u>Fragmentação</u>	<u>Cor do vidro e outras características materiais</u>	<u>Características de erosão e outras.</u>	<u>Características relativas à forma do objeto</u>	<u>Imagens apresentadas</u>	<u>Medidas</u>	<u>Datação</u>
Sixafólio 1 (fragmento)	Fragmento de base de garrafa quadrangular moldada	Vidro transparente, verde-gelo  Técnica: vidro soprado em molde	Leitosidade, picado.	Isings 50.	Florão com seis folhas centrado num círculo cujos limites são conseguidos por duas circunferências. Exteriormente a este encontram-se quatro “botões”, pontuando os cantos da forma quadrangular da base.	– Largura da base: 88 mm ; - Espessura: 3 mm.	Século I e II d. C.
Sixafólio 2 (fragmento)	Fragmento de base de garrafa quadrangular moldada.	Vidro transparente, verde-gelo  Técnica: vidro soprado em molde.	Bolhas de ar, irizado e riscado.	Isings 50.	Fragmento de florão, que através da ligação das folhas possivelmente se inseria numa forma hexagonal, que por sua vez encontrava-se inscrita num círculo.	*	Segunda metade do século I ou II d. C.

## Anexo: Quadro 12.5

<b>Interpretação de dados relativos à peça estudada</b>	<b><u>Fragmentação</u></b>	<b><u>Cor do vidro e outras características materiais</u></b>	<b><u>Características de erosão e outras.</u></b>	<b><u>Características relativas à forma do objeto</u></b>	<b><u>Imagens apresentadas</u></b>	<b><u>Medidas</u></b>	<b><u>Datação</u></b>
Três círculos 1 (garrafa)	Fundo de garrafa inteira.	Vidro verde-gelo.  Técnica: vidro soprado em molde.	Bolhas de ar e pedra.	Isings 50	Três círculos concêntricos dispostos em redor de um “botão”. Exteriormente a este encontram-se quatro “botões”, pontuando os cantos da forma quadrangular da base.	Altura: 212 mm  Diâmetro da boca: 65 mm  Espessura do colo: 4 mm	Segunda metade do século I ou II d. C
Três círculos 2 (fragmento)	Fragmento de base de garrafa quadrangular moldada.	Vidro verde-gelo.	Bolhas, estrias, irisado.  Técnica: vidro soprado em molde	Isings 50.	Três círculos concêntricos dispostos em redor de um “botão”.	*	Segunda metade do século I ou II d. C
Dois círculos 1 (garrafa fragmentada)	Base de garrafa de secção quadrangular com asa e fundo côncavo.	Vidro transparente com matiz verde sombrio.	Bolhas de ar, pedra, picado.  Técnica: vidro soprado em molde.	Isings 50.	Dois círculos concêntricos, com um botão centro e uma lingueta que pontua o limite externo da segunda circunferência de dentro para fora.	Altura: 162 mm;  Diâmetro máximo: 78,5 mm;  Espessura: 1 mm.	Segunda metade do século I ou II d. C
Dois círculos 2 (garrafa)	Base de garrafa.	Vidro transparente com matiz amarelo-ocre.	Leitosidade.  Técnica: vidro soprado em molde.	Isings 50.	Dois círculos concêntricos em relevo e linhas incisadas dentro do primeiro círculo.	Altura: 23 mm;  Diâmetro máximo: 76 mm.	Segunda metade do século I ou II d. C
	Fragmento de base quadrangular moldada.	Vidro verde-gelo.	Bolhas de ar, picado, fissuras e leitosidade.	Isings 50.	Dois círculos em relevo cujo centro se encontra	Espessura: 3 mm	



<b>Interpretação de dados relativos à peça estudada</b>	<u>Fragmentação</u>	<u>Cor do vidro e outras características materiais</u>	<u>Características de erosão e outras.</u>	<u>Características relativas à forma do objeto</u>	<u>Imagens apresentadas</u>	<u>Medidas</u>	<u>Datação</u>
Dois círculos 3 (fragmento)			Técnica: vidro soprado em molde.		marcado por um botão e três linguetas restantes, dispostas sensivelmente e em aberturas de ângulos de 90° (a primeira com a segunda e a segunda com a terceira)		Século II d. C e III d. C.
Um círculo 1 (Boião)	Fundo de boião	Vidro verde-gelo	Bolhas de ar, impurezas negras e pedra	Morin-Jean 13	Um círculo em relevo sobre um centro também ele circular e quatro “botões” a demarcar os cantos do espaço quadrangular onde o motivo se insere.	- Altura: 107 mm - Diâmetro da boca: 59 mm	Século I a. C a III d. c (datação correspondente à forma)
Um círculo 2 (Garrafa)	Fundo côncavo.	Vidro verde-gelo.	Bolhas de ar e impurezas.  Técnica: vidro soprado em molde.	Isings 50.	Um X em relevo inscrito no centro de um círculo, enquadrado por formas em L nos quatro cantos do fundo.	- Altura: 144 mm - Diâmetro máximo: 57 mm - Espessura: 1 mm	Último terço do I ou primeira metade do século II d. C.
Um círculo 3 (fragmento)	Fragmento de base de garrafa quadrangular moldada.	Vidro incolor com matriz verde.	Bolhas de ar, picado e irizado.  Técnica: vidro soprado em molde.	Isings 50.	Um círculo em relevo sobre um centro também ele circular, enquadrado em L nos quatro cantos do fundo.	- Espessura: 2 mm.	Século I d. C. a IVd. C.  (datação correspondente à forma)

## Anexo: Quadro 12.6

<b>Interpretação de dados relativos à peça estudada</b>	<u>Fragmentação</u>	<u>Cor do vidro e outras características materiais</u>	<u>Características de erosão e outras.</u>	<u>Características relativas à forma do objeto</u>	<u>Imagens apresentadas</u>	<u>Medidas</u>	<u>Datação</u>
Quadrifólio (fragmento)	Fragmento de base de garrafa quadrangular moldada.	Vidro verde-água.	Bolhas de ar e impurezas.  Técnica: vidro soprado em molde.	Isings 50.	Motivo da base: dois círculos dispostos sobre um centro e divididos por segmentos de reta perpendicular es (ortogonais) funcionam como estrutura base para a sobreposição de quadrifólio com o mesmo centro quadrangular.	Espessura mínima: 2, 25 mm.	Século I d. C a IVd. C.  (datação correspondente à forma)
Losango (aproximado) inserido em quadrado	Fragmento de base de garrafa quadrangular moldada.	Vidro verde-água.	Bolhas de ar, irisado.  Técnica: vidro soprado em molde.	Isings 50.	Motivo de base: forma aproximada de um losango definido por segmentos circulares cujos vértices se encontram dirigidos ao ponto médio das arestas visíveis (que parecem também elas não ser completamente retas) de outra forma quadrangular em que se insere.	Espessura máxima: 4 mm.	Século I d. C a IVd. C.  (datação correspondente à forma)

## **-BIBLIOGRAFIA-**

### **ALARCÃO, A.**

Adília Alarcão, **Museu Monográfico de Conímbriga, colecções**. Lisboa: Instituto Português de Museus, 1994.

### **ALARCÃO, A. e ALARCÃO, J.**

Adília Alarcão e Jorge de Alarcão, *Portugal*, in Journées Internationales du Verre (ed. lit.), **Bulletin des Journées Internationales du Verre**, n.º 2. Liège : Secrétariat Général Permanent, Journées Internationales du Verre, 1963 (a), p. 113 a 114.

Adília Alarcão e Jorge de Alarcão, **Quatro pequenas colecções de vidros romanos**, [Separata «Revista Guimarães», volume LXXIII]. Guimarães : [s. n.], 1963 (b).

Adília Alarcão e Jorge de Alarcão, **Vidros romanos de Conímbriga**, Lisboa: Ministério da Educação Nacional, Direcção Geral do Ensino Superior e das Belas-Artes; Conímbriga : Museu Monográfico de Conímbriga, 1965.

Adília Alarcão e Jorge de Alarcão, **Vidros romanos do museu arqueológico de Vila Viçosa**. [Separata «Conímbriga», volume 6]. Coimbra: Universidade de Coimbra, 1967.

### **ALARCÃO, A. e GOMES, M. V.**

Adília Alarcão e Mário Varela Gomes, *Da Proto-História aos Alvares da Idade Média*, in A.A.V.V., **O vidro em Portugal**. Lisboa: Associação Portuguesa de Arqueologia, 1989, pp. 13 a 23.

### **ALARCÃO, J.**

Jorge de Alarcão, *O espólio da necrópole luso-romana de Valdoca (Aljustrel)*, in **Conímbriga**, volume 5. Coimbra: Universidade de Coimbra, 1966, pp. 7 a 104.

Jorge de Alarcão, *Espólio de uma sepultura luso-romana de Pombalinho (Santarém)*, in **O Archeologo Português**, série 3, vol. 2. - Lisboa: Museu Ethnographico Português, 1968 (a), pp. 77 a 86.

Jorge de Alarcão, *Vidros romanos de Museus do Alentejo e Algarve*, in **Conímbriga**, vol. VII - Coimbra: Universidade de Coimbra, 1968 (b), pp. 7 a 40.

Jorge de Alarcão, *Une coupe à fond d'or découvert à Farrobo: Portugal*, in Corning Museum of Glass (ed. lit.), **Journal of Glass Studies**, vol. 10. New York: Corning Museum of Glass, 1968 (c), pp. 71 a 79.

Jorge de Alarcão, *Abraded and engraved late roman glass from Portugal* in Corning Museum of Glass (ed. lit.), **Journal of Glass Studies**, vol. 12. New York: Corning Museum of Glass, 1970 (a), pp. 28

a 34.

Jorge de Alarcão, *Vidros romanos de Balsa*. Lisboa: Museu Etnológico Dr. Leite de Vasconcelos, 1970 (b).

Jorge de Alarcão, *Mais algumas pequenas colecções de vidros romanos*, **Conimbriga**, vol. X. Coimbra: Faculdade de Letras, Instituto de arqueologia, 1971 (a), pp. 25 a 44.

Jorge de Alarcão, **Vidros romanos de Aramenha e Mértola** [Separata «O arqueólogo Português», série III, vol. 5]. Lisboa: Museu Arqueológico Dr. Leite de Vasconcelos, 1971 (b).

Jorge de Alarcão, **Vidros romanos procedentes da colecção do Rei D. Manuel** [Separata **Conimbriga**, vol. XV]. Coimbra: Universidade de Coimbra, 1976.

Jorge de Alarcão, **Vidros romanos do Alentejo no Museu Nacional de Arqueologia (Lisboa)** in *Conimbriga*, vol. 17. Coimbra: Universidade de Coimbra, 1978, pp. 101 a 112.

Jorge de Alarcão, **O domínio romano em Portugal**. Lisboa : Publicações Europa-América, 2002.

Jorge de Alarcão, **Formes peu communes de la verrerie romaine au Portugal** [Separata «Annales du 3eme Congrès des Journées Internationales du Verre»]. Coimbra: Instituto de Arqueologia, s/d.

### **ALARCÃO, J. e ÉTIENNE, R.**

Jorge de Alarcão e Robert Étienne (ed. lit.), **Fouilles de Conimbriga: Cerámiques diverses et verres, VI**. Conimbriga : Mission Archéologique Française au Portugal - Musée Monographique de Conimbriga; Paris : Diffusion E. de Boccard, 1976-1979.

### **ALMEIDA, J. e BARROS, J.**

J. M. da C. Almeida e J. J. de O. Barros, **13: Jazigos de Ferro e Manganés de Odemira e Cercal: Mina da Serra das Tulhas**. Lisboa: Serviço do Fomento Mineiro, Direcção Geral de Minas e Serviços Geológicos, Ministério da Economia, República Portuguesa, 1946.

### **AYMARD, J.**

Jacques Aymard, **Essai sur les chasses romaines, des origines à la fin du siècle des Antonins (cynegetica)**. Paris: E. de Boccard, 1951.

### **AVERY, C. L.**

Louise C. Avery, *Early Christian Gold Class*, in **The Metropolitan Museum of Art Bulletin**, vol. 16, 8. New York: Aug. 1921, pp. 170-175.

### **CARVALHO, H.**

Helena Carvalho, **Os jogos de Gladiadores no Mundo Romano** [Relatório para uma aula teórico-prática, apresentado para as provas de aptidão pedagógica e capacidade científica]. Ponta Delgada:

Universidade dos Açores, 1992.

### **CHARBONNEAU-LASSAY, L.**

Louis Charbonneau-Lassay, **The bestiary of Christ**. New York: Parabola Books, cop. 1991.

### **CHEVALIER, J. e GHEERBRANT, A.**

Jean Chevalier e Alain Gheerbrant ; Cristina Rodriguez (trad.) e Artur Guerra (trad.), **Dicionário dos Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. Lisboa: Teorema, 1994.

### **COCHET**

Cochet (Abbé)., *Note sur une coupe en verre couverte de reliefs, recueille à Trouville-en Caux, près Lillebone (Seine-Inférieure)*, in Société des antiquaires de Normandie (ed. lit.), **Bulletin de la Société des antiquaires de Normandie**, tome 1 (1re année-1er.trimestre). Paris: Derache, 1960, pp. 146 a 150. → disponível em [http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k200000c/f147.langPT\\_gallica\\_bibliothèque\\_numérique\\_Bibliothèque\\_nationale\\_de\\_France](http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k200000c/f147.langPT_gallica_bibliothèque_numérique_Bibliothèque_nationale_de_France). [Gallica, Bibliothèque numérique (Bibliothèque nationale de France).]

### **COLUMELA**

Lucio Junio Moderato Columela ; D. Juan Maria Alvarez de Sotomayor y Rubio (trad.) , **Los doce libros De Agricultura**, tomo I, tomo II. Madrid : Imprenta de D. Miguel de Burgos, 1824. → disponível em <http://books.google.pt/books?id=pMvsv31rgy4C&printsec=frontcover&hl=pt-BR#v=onepage&q&f=false> [GoogleBooks]

### **COOL, H. e PRICE, J.**

Hem Cool e Jennifer Price, **Colchester Archaeological, Report 8 : Roman vessel glass from excavations in Colchester, 1971-85**. Colchester: Colchester Archaeological Trust ltd, cop. 1995. → disponível em <http://cat.essex.ac.uk/reports/CAR-report-0008.pdf> [Colchester Archaeological Trust e University of Essex]

### **COSTA, A.**

Alcindo Costa (ed. lit.), **Bíblia Sagrada: versão dos textos originais**. Lisboa: Difusora Bíblica (Missionários dos Capuchinhos), 1971.

### **CRUZ, M.**

Mário da Cruz, **Vidros romanos de Bracara Augusta** [Dissertação de Mestrado em Arqueologia]. Braga: Universidade do Minho. Instituto de Ciências Sociais, 2001.

Mário da Cruz, **O vidro romano no Noroeste Peninsular : um olhar a partir de Bracara Augusta**

[Dissertação de Doutoramento em Arqueologia]. Braga: Instituto de Ciências Sociais, Universidade do Minho, 2009.

### **BRUN, J.-P. e BORRÉANI, M.**

Jean-Pierre Brun e Marc Borréani., *Une exploitation agricole antique à Costebelle (Hyères, Var) : Huilerie et nécropole : (I<sup>er</sup> s. av. J.-C. - VI<sup>e</sup> s. ap. J.-C.)*, in **Revue archéologique de Narbonnaise**, vol. 23, nr. 23. [S.l.] : [s.n] 1990, pp. 117-146. → disponível em [http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/ran\\_0557-7705\\_1990\\_num\\_23\\_1\\_1365](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/ran_0557-7705_1990_num_23_1_1365) [Repositório de publicações periódicas da comunidade científica]

### **EUSÉBIO DE CESAREIA**

Eusebius Pamphilus; C. F. M. Crusé (trad.) e Isaac Boyle [Council of Nice] (notas), **The ecclesiastical history of Eusebius Pamphilus: Bishop of Cesarea, in Palestine**. New York: Stanford & Swords, 1850.

### **DEUS, A. ; LOURO, H. e VIANA, A.**

António Dias de Deus ; Henrique da Silva Louro e ; Abel Viana., **Apontamento de estações romanas e visigóticas da região de Elvas (Portugal)** [Separata Crónica - III Congreso Arqueológico Nacional, 1953]. Zaragoza : Institución Fernando el Católico : Secretaría General de los Congressos, 1955, pp. 268 – 278.

### **DIÓGENES LAÉRCIO**

Diogenes Laertius.; R. D. Hicks (trad.). **Lives of eminent philosophers** [bilíngue]. London: Heinemann, 1925.

### **DRAHOTOVÁ, O.**

Olga Drahotová, **L'art du verre en Europe**. Paris: Grund, 1984.

### **EUCLIDES**

Euclide ; J. L. Heiber (trad.) Richard Fitzpatrick (ed. e trad.), **Euclid's elements of geometry** [Bilíngue grego-inglês]. Austin: Richard Fitzpatrick, 2008. → disponível em <http://farside.ph.utexas.edu/euclid/Elements.pdf> [Texas University]

### **ESOPO**

Esopo; P. Commelin (trad.), **Fables d'Ésope**. Paris: Garnier, s.d.

**FAVRO, D.**

Diane Favro, *The iconiCITY of ancient Rome*, in Cambridge University Press (ed. lit.) , **Urban History**, 33, 1. Cambridge: Cambridge University Press, 2006, pp. 20 a 38.

**FERGUSON, G.**

George Ferguson, **Signs and symbols in christian art**. New York: Galaxy Book, 1966.

**FEUILLET, M.**

Michel Feuillet, **Léxico dos Símbolos Cristãos**. Lisboa: Europa-América, 2005.

**FERREIRA, A.**

António Gomes Ferreira, **Dicionário de Latim Português**. Porto: Porto Editora, 1983.

**FLEMING, S.**

Stuart James Fleming, **Roman glass: reflections of everyday life**. Pennsylvania: UPenn Museum of Archaeology, 1997.

**FROTHINGHAM, A.**

Alice Wilson Frothingham, **Spanish glass**. London: Faber and Faber, cop. 1963.

**F. C.G.**

Fundação Calouste Gulbenkian, Serviço de Bolsas (ed. lit.), **Literatura de Roma Antiga**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Serviço de Bolsas, 2006.

**EXPOSITION UNIVERSELLE DE PARIS**

Exposition Universelle de Paris, Secção Portuguesa (ed. lit.), **Catalogue sécial de la section portugaise à l'exposition universelle de Paris en 1867**. Paris: Librairie Administrative de Paul Dupont, 1867.

**GARCIA Y BELLIDO, A.**

António Garcia y Bellido, *El vaso puteolano de Ampurias*, in Consejo Superior de Investigaciones Científicas; Instituto de Arqueologia y Prehistoria (ed. lit.), **Archivo Español de Arqueología**, primeiro y segundo semestres. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas; Instituto de Arqueologia y Prehistoria «Rodrigo Caro», 1954, pp. 211 a 226.

António Garcia y Bellido, *Arte Romano*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1955.

António Garcia y Bellido, *Lapidas Funerarias de Gladiadores de Hispania*, in **Archivo Español de arqueologia**, volume XXXII, n.º 101 e 102. [s.l.]: [s.n.], 1960.

### **GRIMAL, P.**

Pierre Grimal ; Victor Jabouille (trad.), **Dicionário da Mitologia Grega e Romana**. Lisboa: Difel, 2004.

### **GRIESHEIMER, M.**

Marc Griesheimer, *La Villa de Piazza Armerina*. in André Feton (dir). , **Les dossiers d'archeologie**, n.º 225 (Julho a Agosto 1997). Dijon: SFDB Archéologia, 1997, pp.110 a 117.

### **HACWOOD, F. W.**

Fredk W. Hacwood, **Christ Lore the Legends, Traditions, Myths, Symbols, Customs and Superstitions of the christian church**. Detroit: Gale Research Co., 1902.

### **HALL, J. A.**

James Albert Hall, **Jungian dream interpretation**. Toronto : Inner City Books, 2000.

### **HAYES Jr, W. C.**

William C. Hayes Jr. , *An Engraved Bowl in the Museo Cristiano of the Vatican Library*. in **American Journal of Archaeology**, vol. 32, n.1. Georgia: Department of Classics, University of Georgia, 1928, pp. 23 a 32.

### **HARDEN, D.**

D. B. Harden, *The Wint Hill Hunting bowl and related glasses*, in Corning Museum of Glass (ed. lit.), **Journal of Glass Studies**, vol. 2. New York: Corning Museum of Glass, 1960, pp. 44 a 81.

### **HIGINO**

Caius Julius Hyginus; M. Lawrence Grant (trad.), **The myths of Hyginus**. Kansas: University of Kansas Publications, 1960. → disponível em <http://www.theoi.com>

### **HILL, D.**



David Hill, *gladiators!*, in **The Colchester archaeologist**, n.º 12. Colchester : Colchester Archaeological Trust, 1999, pp. 24 a 25.

## **HOMERO**

Homero; Frederico Lourenço (trad.), **Ilíada**. Lisboa: Livros Cotovia, 2005.

## **HORÁCIO**

Quinto Horacio Flacco ; Antonio Luiz de Seabra (trad. e anotações), **Satyras e epistolas de Quinto Horacio Flacco**. Tomo primeiro. Porto: Em casa de Cruz Coutinho, 1846.

Q. Horatius Flaccus ; Johann Caspar von Orelli (anotações) e Johann Georg Baiter (anotações), **Quintus Horatius Flaccus**. Turici: Sumptibus Orellii Fuesslini et soc., 1868.

## **HUMPHREY, J.**

John H. Humphrey, *Roman circuses: arenas for chariot racing*. California: University of California Press, 1986.

## **IGNATIADOU, D.**

Despina Ignatiadou, *Achaemenid and Greek Colourless Glass*, in John Curtis e St. John Simpson (ed. lit.), **The world of Achaemenid Persia**. London, New York : I.B. Tauris, 2010, p. 419 a 426.

## **ISINGS, C.**

Clasina Isings, **Roman Glass from dated finds**, Coleção Archaeologica traiectina; volume II. Groningen: J. B. Woltas, 1957.

## **JUNG, C. e WILHELM, R.**

C. G. Jung e R. Wilhelm ; Dora Ferreira da Silva (trad.) e Maria Luíza Appy (trad.), **O segredo da flor de ouro : um livro de vida chinês**. Petrópolis : Editora Vozes, 1998.

## **KISA, V.**

Von Anton Kisa, **Das glas im altertume**, vol. 1 a 3. Leipzig: Verlag Von Karl W. Hiersemann, 1908.

## **KLEIN, D e LLOYD, W.**

Dan Kleine e Ward Lloyd, **The History of Glass**. London: Orbis, 1984.

## **LECLERQ, H.**

Henri Leclerq (ed. lit.), **Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie**, vol. 7-2 Paris : Letouzey et Ané, 1907-1953.

## **LIGHTFOOT, C.**

C. S. Lightfoot, **Ancient Glass: in National Museums Scotland**. Edinburgh: NMSE Publishing, 2007.

## **MORIN-JEAN**

Morin-Jean, **La verrerie en Gaule: sous l'empire romain**. Paris: société de propagation des livres d'arte, 1922-1923.

## **MACIEL, M.**

M. Justino Maciel, **Antiguidade Tardia e Paleocristianismo em Portugal** [publicação de Dissertação de Doutoramento em História da Arte]. Lisboa: edição de autor, 1996.

M. Justino Maciel, *Um signo do tetramorfo na Antiguidade Tardia Portuguesa*, in Nuno Júdice (coord.), **Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas**, n.º12. Lisboa: Edições Colibri, 1998, pp. 353 a 364.

M. Justino Maciel, *Banquete e Apotheosis em alguns signos artísticos da Antiguidade Tardia portuguesa*, in Marisa Costa (coord.), **Propaganda e poder (Congresso Peninsular de História da Arte)**. Lisboa: Edições Colibri, 2000. pp. 19 a 29.

M. Justino Maciel, *O território de Balsa na Antiguidade Tardia*, in **Tavira, Território e Poder** (Catálogo da Exposição). Lisboa: Museu Nacional de Arqueologia e Câmara de Tavira, 2003, pp. 105 a 126.

M. Justino Maciel, *A propósito de um mosaico egitaniense*, in M. Justino Maciel (dir.) e Raquel Henriques da Silva., **Revista de História da Arte: O Mosaico na Antiguidade Tardia**, n.º 6. Lisboa : Instituto de História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 2008, pp. 229 a 237.

M. Justino Maciel, *O retrato na Antiguidade Clássica: o exemplo do Augusto de Mértola*, in M. Justino Maciel (dir.) e Raquel Henriques da Silva (dir.), **Revista de História da Arte**, n.º 5. Lisboa : Instituto de História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 2008, pp. 12 a 30.

## **MARTIAL**

Martial; Walter C. A. Ker (trad.); Loeb Classical library (notas), **Martial Epigrams**, vol. 2. London: William Heinemann New York: G. P. Putnam's sons; 1919.

**MAIURI, A.**

Amedeo Maiuri, **I campi Flegrei: dal sepolcro di Virgilio all'antro di Cuma**. Roma: Instituto poligrafico dello stato, 1958. → disponível em <http://books.google.com/books> [Google books]

**MALTESE, C.**

Corrado Maltese, **Las Tecnicas Artisticas**. Madrid: Manuales Arte Catedra, 1997.

**MELCHIZEDEK, D.**

Drunvalo Melchizedek., **El antiguo secreto de la flor de la vida**, volume 1 a 3 [s.n.] : Nascav, 2004. → [fonte escrita, mas também se encontra disponível em <http://hermandadblanca.org>]

**MORAIS, A.**

António de Moraes; Augusto Moreno (ed. lit), Cardoso Júnior (ed. lit) e José Pedro Machado (ed. lit). **Grande Dicionário da Língua Portuguesa**, volume 5. Lisboa : Confluência, imp. 1949-1959.

**MUKERJEE, M.**

Madhusree Mukerjee., *Circles for space: german "Stonehenge" marks oldest observatory* in **Scientific American**. USA: Nature Publishing Group , 2008. → disponível em <http://www.scientificamerican.com/article.cfm?id=circles-for-spa>

**NENNA, M.-D.**

Marie-Dominique Nenna, Production et commerce du verre à l'époque impériale : nouvelles découvertes et problématiques. in *Facta : a journal of roman material culture studies*, vol. 1. Pisa, Roma : Fabrizio Serra Editore, 2007, pp. 125 a 148. → disponível em [http://pt.scribd.com/loredana\\_mancini/d/56653371-Fact-A](http://pt.scribd.com/loredana_mancini/d/56653371-Fact-A) [Fact-A, revista de arqueologia romana]

**NEWMAN, H.**

Harold Newman, **An illustrated dictionary of glass**. London: Thames and Hudson, cop. 1977.

**NOLEN, J.**

Jeannette U. Smit Nolen, *Vidros de S. Cucufate*, in **Conímbriga**, volume XXVII. Coimbra: Universidade de Coimbra, 1988, pp. 5 a 59.

**NOLEN, J. e ALARCÃO, J.**

Jeannette U. Smit Nolen e Jorge de Alarcão, **Cerâmicas e vidros de Torre de Ares: Balsa: incluindo o espólio ósseo e medieval**. Lisboa: Museu Nacional de Arqueologia, cop. 1994.

### **OLEIRO, J.**

J. M. Bairrão Oleiro, **O Vaso de Vidro de Odemira** [Separata «Arquivo de Beja», vol XX-XXI]. Beja: Minerva Comercial, 1964

J. M. Bairrão Oleiro, *Corpus de Mosaicos Romanos de Portugal* [descrição dos mosaicos da Casa dos Repuxos]. Conímbriga, Museu Monográfico, 1992. in Virgílio Hipólito Correia; José Diogo Ribeiro (coord.).- *Mosaicos de Conímbriga*. Coimbra : MediaPrimer, 2004. [cd-rom]

### **OSTROW, S.**

Steven E. Ostrow, *The topography of Puteoli and Baiae on the eight glass flasks*, in Vito A. Sirago (dir.), **Puteoli. Studi di Storia Antica**, vol. III. Pozzuoli: Azienda Autonoma di Soggiorno, Cura e Turismo di Pozzuoli, 1980, pp. 77 a 183.

### **PETRÓNIO**

Pétrone ; Alfred Ernout (ed. lit) (trad.), **Le Satiricon**. Paris: Les Belles Lettres, 1931.

### **PIRES, M.**

Maria Fernanda de Matos Pires, **Documentos arqueológicos para a história das origens do Cristianismo em Portugal** [Dissertação de licenciatura em Ciências Históricas, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra]. Coimbra : edição de autor, 1967.

### **PLÍNIO, O VELHO**

Plínio, o Velho, **Naturalis Historia**, livro XXXVI. [S.l] : [s.n.] século I d. C..→ disponível em [http://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/Pliny\\_the\\_Elder/home.html](http://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/Pliny_the_Elder/home.html)

### **PORTUGAL. MUSEU NACIONAL DE ARQUEOLOGIA e FADIC, I.**

Portugal, Museu Nacional de Arqueologia (ed. lit.) e FADIC, Ivo, **Transparências imperiais: vidros romanos da Croácia**. Milão: Skyra, cop. 1998.

### **QUARESMA, A.**

António Martins Quaresma, **Vila Nova de Milfontes: história**. Vila Nova de Milfontes: Junta de Freguesia de Vila Nova de Milfontes, 2003.

**RÉAU, L**

Louis Réau, **Iconographie de l'art chrétien**, vol.1. Paris: Presses Universitaires de France, 1955-1959.

**RIEGL, A.**

Alois Riegl ; Frederico Miguel Saller (trad.) ; Ignasi de Sòla-Morales (int.), **Problemas de estilo : fundamentos para una história de la ornamentación**. Barcelona: Gustavo Gili, cop. 1980

**RIBEIRO, M.**

Maria Queiroz Ribeiro, *A arte do vidro*, in Maria Queiroz Ribeiro e Jessica Hallet, **Os vidros da dinastia mameluca no museu Calouste Gulbenkian**. Lisboa: Museu e Fundação Calouste Gulbenkian, 1999, pp. 20 a 27.

**ROFFIA, E.**

E. Roffia, **I vetri antichi delle Civiche Raccolte Archeologiche di Milano** [ficha de inventário]. Milano: 1993, pp.184-197.

**SÉNECA**

Seneca, *On Anger in Seneca*; John M. Cooper (trad. e ed.) e J.F. Procopé (trad. e ed.), **Moral and political essays**. Cambridge: Cambridge University Press, 1995, pp. 1 a 115.

**SCHWARZ, H.**

Hans Schwarz, **L'Orfèvrerie: art vivant**. Hamburgo: Edition Particulère de H. J. Wilm ,[s. d.].

**SILVA, A.**

António de Moraes Silva., **Grande Dicionário da Língua Portuguesa**, vol. 5. Lisboa: Editorial Confluência, 1949-1959.

**SILVA, I. e RAPOSO, L.**

Isabel Silva (coord. geral) e Luís Raposo (coord. geral), **VITA VITRI : O vidro antigo em Portugal** [catálogo de exposição]. Lisboa: Museu de Arqueologia D. Diogo de Sousa, Museu Nacional de Arqueologia, 2009.

### **SLITINE, F.**

Florence Slitine, **Histoire du verre: l'antiquité**. Paris: Massin, cop. 2005.

### **SOUSA, J.**

J. J. Rigaud Sousa, **Subsídios para a carta arqueológica de Braga**. [Seminário de Arqueologia] Santiago de Compostela e Valladolid: Facultad de Filosofia y Letras, Universidad Santiago de Compostela; Universidade Valladolid, 1973.

### **SUETÓNIO**

Suetónio ; João Gaspar Simões (ed. lit) (trad.), **Os doze Césares**. Lisboa: Presença, 1963.

### **STERN, E.**

E. Marianne Stern; Toledo Museum of Art (Ohio, Estados Unidos), [ed. lit], **Roman mold-blown glass : The Toledo Museum of Art : the first through sixth centuries**. Roma : L'Erma di Bretschneider Toledo ; Ohio : Toledo Museum of Art, cop. 1995.

### **TITO LÍVIO**

T. Livii Patavini; J. B. L. Crevier (notas e ilustrações). **Historiarum: Ab urb condita: Libri qui supersunt XXV**. London: Impensis Joseph Mawman, 1913.

### **TERTULIANO**

Q. Septimi Florentis Tertulliano; J. M. Lupton (ed. lit), **De Baptismo**. Cambridge: Cambridge University Press, 1908.

### **TOYNBEE, J.**

J. M. C. Toynbee, **Animals in roman life and art**. Baltimor and London: The Johns Hopkins University press, 1985.

### **TORRINHA, F.**

Francisco Torrinha, **Dicionário Latino-Português**. Porto: Edições Marânus, 1945.

### **VARRÃO**

M. Terenti Varronis; Lloyd Storr-Best (trad. e anotações), **Varro on farming: M. Terenti Varronis**

**Rerum rusticarum libri tres.** London: G. Bell and Sons, ltd, 1912.

**VASCONCELOS, J.**

J. Leite de Vasconcelos, **Religiões da Lusitânia**, volume 3. Lisboa : Imprensa Nacional, 1981.

**VIANA, A.**

Abel Viana, *O cemitério luso-romano do Bairro Letes*, in Maurício Domingos (dir.), **Brotéria**, volume 53. Porto: Porto Médico, Julho- Dezembro de 1951, pp. 145 a 165.

Abel Viana, **Vidros Romanos em Portugal: breves notas**. Porto: Imprensa Portuguesa, 1959.

**VIANA, A. e DEUS, A.**

Abel Viana e António Dias de Deus, **Nuevas necropolis celto-romanas de la region de Elvas (Portugal)** [Separata «Archivo Español de Arqueologia», 1.º semestre de 1955]. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Español de Arqueologia y Prehistoria «Rodrigo Caro», 1955.

**VIEGAS, C. , ABRAÇOS, F. e MACEDO, M.**

Catarina Viegas, Fátima Abraços, Marta Macedo, **Dicionário de motivos geométricos no mosaico romano**. Conímbriga: Liga dos Amigos de Conímbriga, 1993.

**VILHENA, J. e GRANGÉ, M.**

Jorge de Vilhena e Mathieu Grangé, *A exploração dos recursos ferríferos na região de Odemira da Idade do Ferro à Idade Média: balanço das investigações em curso*. in A. P. Caveda et al. (comissão científica), C. M. B. Martins et al. (comissão organizadora) e CITCEM et. al. (org.). **Livro do Congresso: 1.º Congresso internacional: Povoamento e exploração de Recursos Mineiros na Europa Atlântica Ocidental**. Braga: Museu D. Diogo de Sousa, 10 a 11 de Dezembro de 2010, pp. 22.

**VITRÚVIO**

Vitrúvio; M. Justino Maciel (trad., int. e notas), **Tratado de Architectura**. Lisboa: IST Press, cop. 2006.

**VON FRANZ, M.-L.**

M.-L. Von Franz, *O processo de individuação* in Carl G. Jung (org.), **O Homem e seus símbolos**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, cop. 1964, pp. 154-225.

**WEINBERG, G.**

Gladys Davidson Weinberg, *A parallel to the highdown Hill glass. in Corning Museum of Glass* (ed.), **Journal of Glass Studies**, vol. 5. New York: Corning Museum of Glass, 1963, pp. 24 a 28.

### **WERNESSE, H**

Hope B. Werness, **The continuum encyclopedia of Animal symbolism in world art**. New York, London: Continuum, 2006.

### **WHITEHOUSE, D.**

David Whitehouse, **Roman Glass on the Corning Museum of Glass**, vol. 1. Corning: The Corning Museum of Glass, 1997.

### **WRENCH, L.**

Licínia Nunes Correia, **Decoração vegetalista nos mosaicos portugueses** [publicação de Dissertação de Mestrado em História da Arte]. Lisboa: Edições Colibri, Instituto de História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 2005.

Licínia Nunes Correia Wrench, **Decoração arquitectónica na Antiguidade Tardia: Contributo para um corpus dos elementos arquitectónicos e de mobiliário litúrgico provenientes de território português** [Dissertação de Doutoramento em História da Arte da Antiguidade]. Lisboa: FCSH-UNL, 2008

### **Fontes em linha:**

→[http://www.britishmuseum.org/explore/highlights/highlight\\_objects/pe\\_prb/t/the\\_hinton\\_st\\_mary\\_mosaic.aspx](http://www.britishmuseum.org/explore/highlights/highlight_objects/pe_prb/t/the_hinton_st_mary_mosaic.aspx) [The British Museum, Londres - ficha de inventário «The Hinton Saint Mary Mosaic»]

→[http://www.britishmuseum.org/research/search\\_the\\_collection\\_database/search\\_object\\_details.aspx?objectid=61760&partid=1&searchText=gold+glass+christ&fromADBC=ad&toADBC=ad&numpages=10&orig=%2fresearch%2fsearch\\_the\\_collection\\_database.aspx&currentPage=5](http://www.britishmuseum.org/research/search_the_collection_database/search_object_details.aspx?objectid=61760&partid=1&searchText=gold+glass+christ&fromADBC=ad&toADBC=ad&numpages=10&orig=%2fresearch%2fsearch_the_collection_database.aspx&currentPage=5) [The British Museum - ficha de inventário «“Drinking-vessel” com crísmo»]

→<http://man.mcu.es/coleccion/domusMasInformacion.html> [Catálogo del Museo Arqueológico Nacional, Madrid]

→<http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/81.10.245> [The Metropolitan Museum, Nova Iorque «ficha de catálogo, «Copo dos Gladiadores»]



→<http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/130005853?rpp=60&pg=3&ft=roman+glass&pos=122> [The Metropolitan Museum, Nova Iorque – ficha de inventário «“Lentoid glass amphoriskos” com sixafólio inserido em círculo no bojo.» ]

→[http://www.antike-am-koenigsplatz.mwn.de/antikensammlung/sammlung/large\\_5.html](http://www.antike-am-koenigsplatz.mwn.de/antikensammlung/sammlung/large_5.html) [Museu de Munique - fotografia de «diatetra»]